

CAHIERS DU CINÉMA

N 30

LA FEMME ET LE CINÉMA

NUMÉRO SPÉCIAL



Greta Garbo

SOMMAIRE N° 30 — TOME V — NOEL 1953

La Femme et le Cinéma

Mais où sont les Garbo d'antan

soupireront les esprits chagrins en ouvrant ce numéro. De ces pages, certes, la nostalgie ne sera pas absente. A une époque où, hélas, les Carol ne sont plus Lombard, mais Martine, où les Greta ont cédé le pas aux Rita, suivrons-nous cependant ces aigris jusque dans leur refus, leur amertume de Veufs, d'Inconsolés ?

Si tant il est vrai que la floraison des premiers âges s'est irrémédiablement fanée, que les fabuleuses fleurs écloses au sein ésotérique des serres de lumière ont fait place au tout venant de la culture industrielle, responsable d'une végétation foisonnante mais pauvre qui s'agrippe férocement au sol ingrat des studios et germe au vent de la vulgarité et de la médiocrité, — les avatars cinématographiques de la Femme ont-ils pour autant dépouillé toute magie, tout attrait mythologique ?

Il était dans l'ordre qu'on fît descendre les divinités muettes de leur Olympe où elles eussent risqué, à la longue, d'épuiser notre extase. Mais pourquoi la chute fût-elle si malencontreuse ? Plus infortunés encore que Vulcain, qu'un atterrissage fâcheux disgrâcia aux yeux des hommes, quel maléfice pesa sur les monstres sacrés, les déesses de la lumière, pour que le long cours de leurs métamorphoses aboutit au souillon verni, platiné... et dégrafé à la Marilyn Monroe ? Le mythe se dégrada, la métaphysique disparut, l'érotisme même s'avilit en pornographie, et à l'intérieur même du rôle dramatique ou romanesque que son personnage continuait d'assumer, la Femme à l'écran se vit bientôt doter d'une fonction simplement suggestive ou hygiénique. Ce déclin lui est évidemment moins imputable qu'aux pseudo-démiurges qui la mystifièrent : simples marchands, faux magiciens, vrais charlatans à court d'idées, d'inspiration et d'argent, ils ont cru tout sauver en ranimant par le bas l'intérêt du public pour le cinéma. Dès lors quel autre sort pouvait être assigné à la Femme que se dénuder et se trémousser... ou mourir...

Et voilà qui brusquement conjure la malédiction : car si elle sait mourir, rien n'est perdu ; en fait de spasmes, qu'on veuille bien évoquer ceux, spirituels ou passionnels, qui scandent l'agonie de quelques héroïnes traquées par les caméras d'un Bresson ou d'un Rossellini. Si les auréoles ne sont plus le fait des seuls sunlights, mais d'une irradiation intérieure, si cette petite flamme qui trahit l'âme a, aussi furtivement que ce soit, brasillé au fond de certains regards, c'en est assez pour sauver un âge qui se rachète en nous offrant quelques Ingrid, Lucia ou Maria, nommées Bergman, Bose ou Casarès.



Ingrid Bergman

LE MYTHE DE LA FEMME

par Jean Cocteau

Le mythe de la femme est d'autant plus important au cinématographe que les rôles de femmes l'emportent presque toujours sur les rôles d'hommes dans le domaine du théâtre. Or, le film statufie et m'évoque la phrase de Moussorgsky à son lit de mort : « L'art sera un jour fait de statues qui parlent ». Quand j'étais jeune, j'ai vu de la jeunesse attendre Greta Garbo après un film *tellement sa présence mythologique avait de force. Ils attendaient comme on attendait Réjane à la porte de l'ancien Vaudeville; ils attendaient au Paramount à la même porte. (Le Paramount est bâti sur l'emplacement du Vaudeville.)*

La couleur changera le mythe. Les statues qui parlent deviendront polychromes et plus proches de la réalité. Elles perdront du mystère.

La femme est plus secrète que l'homme et le cinématographe livre les secrets. Un œil est une fenêtre ouverte sur l'âme. Il m'est arrivé de devenir l'ami de grandes comédiennes du film. Le contact amical était immédiat. Je les connaissais à fond *et elles me connaissaient par l'entremise d'une autre femme : la muse* Cinéma *que les neuf sœurs ont accepté dans leur bloc très dur et très sévère.*

Un charme physique peut se former une vaste zone d'amour, mais cela compte peu. C'est la morale particulière de l'actrice qui l'emporte à la longue.

Ma seule tristesse est que le roulement terrible du cinématographe empêche les jeunes de vivre le mythe des grands fantômes qui disparaissent du théâtre et que nous espérons voir survivre grâce au mécanisme résurrectionnel du film.

JEAN COCTEAU



GRETA



MARLENE



NINON

par Jacques Audiberti

Un à un les visages du cinéma montent de la profondeur des eaux de notre mémoire. Ainsi, c'est notre vie, en partie, qu'en nous penchant nous regardons venir et monter dans ces visages qui grandissent à mesure, mordant l'un sur l'autre, se mélangeant dans une molle transparence. Evanouis sitôt qu'ils franchissent la surface de notre masque, ils pénètrent dans notre mouvante consistance, quittes à s'élever, de nouveau, vers nous, de la profondeur des séances anciennes. Beaux revenants, soyez les bienvenus !

Que de fois, que de fois nous avons, par le flanc, hors de notre route dure et responsable, bondi dans les sombres cavernes où vous nous attendiez, pétris de noir et de blanc comme l'imprimerie et la littérature, aux teintes hivernales de Paris ! Vous nous avez, presque toujours, chers bienfaiteurs ! guéri de notre vieux poids, nous pompant hors de notre peau, nous étalant à même votre écran, comme si votre étincelante couleur incolore provenait, avant tout, de la matière grise de vos spectateurs hypnotisés devant un rêve que chacun croyait sien.

De tous les procédés modernes le cinéma mérite davantage, et, sans doute, lui seul, qu'on le dise magique, merveilleux, si de tels vocables expriment l'insolite quand celui-ci, cohérent, organisé, garde pourtant son caractère surprenant.

Esquisserons-nous une échelle du prodige moderne ?

Quand on venait au monde autour de mil neuf cent, on voyait, pour commencer, des photographies partout. Crinolines, gibus, nos aïeules et nos anciens nous attendaient dans le roux café au lait de leur bromure contemporain de Lacordaire, de telle sorte que la peinture, plus archaïque en principe, mais que nous découvrions plus tard, devait nous sembler, par comparaison, une invention récente. Kisling et Vlaminck sonnaient plus neuf que Daguerre et Kodak.

Quelqu'un, au début du téléphone, entendait, pour la première fois, dans son oreille, la voix de rat de l'interlocuteur. Il était saisi, certes, mais le téléphone, désormais, pour lui, se noierait dans la même routine que les commutateurs et les wagons. L'éclairage électrique et les trains à vapeur n'avaient guère, en effet, modifié l'héréditaire tissu de notre nature, tant physique, manger, souffrir, dormir, aimer, mourir, que sociale, l'argent, le régiment, les tribunaux.

L'aviation, des années, n'eut d'autre contact avec la sensibilité générale que par l'exploit de ses Bréguet, Blériot, Lindbergh. Ce n'est qu'à présent qu'elle entre au domaine public. Avec un romantisme à la fois sidéral et trolleybus elle succède, en plus sec, à la batellerie maritime, cuirassés, paquebots, où la civilisation se chérissait sous Félix Faure et du temps de Kipling. Torpilleurs et transatlantiques, d'ailleurs, marchent toujours, tout à la fois dépassés et actuels, de même que les autos, lesquelles, depuis cinquante ans, patinent, pratiquement, dans le nonante à l'heure quelle que soit l'ingéniosité de leurs amortisseurs, rétroviseurs, bouchons antivol et porte-bouquets. Quant à la radio, qui se produisit à la seconde exacte fixée pour elle, semblait-il, dans le défilé des attractions du progrès, la boulimie universelle l'avala sans l'écouter.

Après de sautillants débuts à la foire et quelques rixes avec la censure, notre cher cinéma, tant qu'il n'eut pas vingt ans, ne fut guère qu'un prétendant. La gloire de Charlot fut pourtant la plus grande que, de son vivant, un homme ait jamais, ne disons pas connue, mais prétextée. Dans sa lointaine Amérique, qui n'envisageait ou n'entreprenait qu'à peine la conquête de nos pays, Charlot lui-même ne pouvait mesurer cette gloire, ni l'imaginer. Il y a toujours, de par le monde, à Salers, à Tlemcen, au Chili, partout, des glaciers ambulants, des tirs forains qui comportent, soit peinte, soit découpée, la silhouette à tignasse, moustache et badine, conservée ou transmise telle quelle depuis mil neuf cent quinze, où elle pullulait dans les bals, dans les cirques, aux devantures, sur les vêtements, défroque, breloque, enseigne, poupée, effigie mythologique analogue à celle du diable cornu, d'Arlequin, du valet de pique et, pourquoi tergiverser ? du Christ. Mais le cinéma restait en deçà de ce phénomène fabuleux.

Or, après la guerre, celle qui se disait la grande et qui se voulait la dernière, le cinéma puisa dans son acide l'entrain de se porter à son propre carré.

Vous n'étiez peut-être pas encore là. Vous aurez quelque peine à comprendre ce qu'elle fut, cette seconde naissance. Au fil des œuvres elle s'élaborait confuse et diluée. Mais, rétrospectivement, elle s'impose aussi précise que Dante Alighieri surgissant du latin. Voir Caligari avec Conrad Veidt, le voir dans sa primeur et à son échéance historiques, quand juste s'écartaient les fumées de Verdun, c'était, d'un coup, absorber, par les yeux, la prophétie, la preuve et l'image articulée de l'immense espérance révolutionnaire en train d'exploser dans la poésie, la psychologie et la peinture. De cette puissante époque, André Breton, par dessus les nations, était le roi. Lui, maintenant, dans une majesté solitaire, il confirme et vivifie, par sa présence et sa parole, les rayons qui proviennent toujours de cette aurore entre toutes définie et située, tandis qu'un Picasso persiste à refaire, mécaniquement, animal écervelé, les gestes d'une démonstration qui, loin du site chronologique, est aussi froide et poussiéreuse que la plaque des médecins freudiens.

On me dira qu'un Caligari, qu'une Charette Fantôme, fleur, celle-ci, d'une verve suédoise qui ne dansa qu'un seul été pour dormir, ensuite, trente ans, jusqu'à Mademoiselle Julie, n'intéresse que les amateurs patentés. Je répondrai que je dois



Greta Garbo dans *La Rue sans Joie.*

me forcer pour apercevoir, dans l'éventail cinématographique, la section dédiée au comique militaire. Il m'est encore plus malaisé d'admettre que le public, ce public sans intentions ni doctrine, dont il est aussi facile que ridicule de dire qu'il sait et qu'on sait ce qu'il veut, n'est pas le fleuve humain tout entier plutôt que ce cinq pour cent quotidien dont parlent les statistiques.

Issu de calculs strictement commerciaux, de débats agressifs, de tripatouillages, de tâtonnements, le cinéma, même sans l'avoir voulu, permettait à l'homme de se dédoubler. L'homme devenait un spectre au regard des grands êtres de l'écran. Ils étaient, plus que lui, doués, libres et forts. C'était en eux que sa plus vive présence résidait.

Il est hors de doute que le « grand film », émotif et palpitant, répond mieux à le fantasmagorique efficacité de la bobine déroulée que le « film d'art », qu'il s'agisse de l'Assassinat du Duc de Guise, par Henri Lavedan, du Ballet mécanique, par Fernand Léger, ou des navets, Portes de la nuit, Thérèse Raquin, que signe Carné depuis qu'il vise à refaire, en marbre et en bronze, les brumes heureuses qui l'avaient une ou deux fois visité. Mais La Belle et la Bête et le Sang d'un Poète sont là. Sont là les fées et les bêtes de Walt Disney. La sorcellerie esthétique conçue en tant que telle peut donc aboutir. Mais c'est pour s'être cru, d'abord, un placement rentable, un filon vaguement filou, que, se harcelant à se renouveler sans cesse en laissant derrière lui des montagnes de celluloïd zébré, d'acteurs vidés, le cinéma fut le cinéma.

Ce celluloïd, au départ, le héros masculin y règne à peu près seul, Hercule à plusieurs noms, au profil varié, Tom Mix, Douglas Fairbanks, bientôt Gary Cooper et notre Jean Marais. De grands archanges batailleurs, tout en fémurs, les hanches minces et serrées, bivouaquent sur l'écran, conquis l'arme à la main, bordé, parfois, le long du cadre, à l'intérieur, par de légers oriflammes de noire poussière émulsive qu'emporte tout à coup le galop du film déchaîné. La grande face blanche de Pina Ménichelli, les anglaises de Mary Pickford et la frange de Clara Bow n'apparaissaient



Greta Garbo dans *Anna Karenine.*

qu'au deuxième plan. De la sorte se trouvent renversée la proportion traditionnelle selon quoi la femme inspirerait plus souvent que l'homme les arts plastiques. Mais il y eut La Rue sans joie.

Ce serait à tort qu'on supposerait, dans la coulisse des Paramount, des Eden et des Eldorado, quelqu'un, magnat, tsar, pesant l'impondérable et promulgant, cigare au poing, que la féminité, pépinière d'idoles, reprendrait, tout à coup, du poil de la bête, par la vertu d'une certaine Gustavson, vendeuse, à l'origine, à Stockholm, aux grands magasins Bergstroem, rayon chapeaux, convoyée à Hollywood par l'un des régisseurs du spasmodique cinéma scandinave, Maurice Stiller.

Beau visage où les traits se distribuent par courbures comme tracées à la pointe du couteau, cette Gustavson interprétait, dans cette Rue sans joie, une prostituée. Ainsi naquit vraiment Greta Garbo. Comme Vénus de l'écume la déesse fleurissait hors de la ténèbre sanieuse d'une rue de Vienne. Seize ans, des frusques trop courtes qui craquent. L'ignorance de ces adolescentes en matière de sensualité se traduit par d'énormes certitudes chez le partenaire.

Ce partenaire, de loin, chaque homme, dans les salles, le fut. A Paris comme à Chicago, chaque homme méditait de se rendre à Vienne, aussitôt, muni d'un petit stock de boîtes de conserves, puisque cette monnaie comestible convenait pour acheter, dans les capitales germaniques vaincues, de si belles et si touchantes tendres biches affamées.

Tout au long des films dont, par là suite, elle assuma la renommée, Greta Garbo ne cessa d'émettre une luminosité particulière où se combinaient la blanche pureté polaire de cette Duse du Nord et la persistance rétinienne des horizontales rayures de son chandail de jeune fille publique. D'espionnage ou de camélias, et qu'elle y fût épaulée par John Gilbert ou par Victor Mac Laglen, son rôle et jusqu'au film lui-même disparaissaient dans le grétagarbisme éblouissant de la protagoniste essentielle. Outre sa faction au coin de la rue louche et, dans Anna Karénine, sa statue en tailleur blanc avec ombrelle, mon souvenir garde d'elle cette robe de soirée qu'elle portait quand, seule, dans un salon, avec un général russe qui venait de mourir et qui,

tout glacé, restait assis, la barbe raide, elle se mit sur les cuisses du cadavre, le caressant, l'embrassant à la bouche, pour faire croire aux intrus, dans l'intérêt de l'intrigue, que le haut gradé vivait toujours.

Je l'ai vue, aussi, grande, en personne, de dos, rue de la Boétie, à l'angle de la rue de Miromesnil. Elle était coiffée d'un entonnoir noir. Elle portait un sac en paille. L'ensemble était marron et ses pieds étaient longs.

Qui dit Greta dit Marlène. Qu'on appelle Vénus, Aphrodite répond.

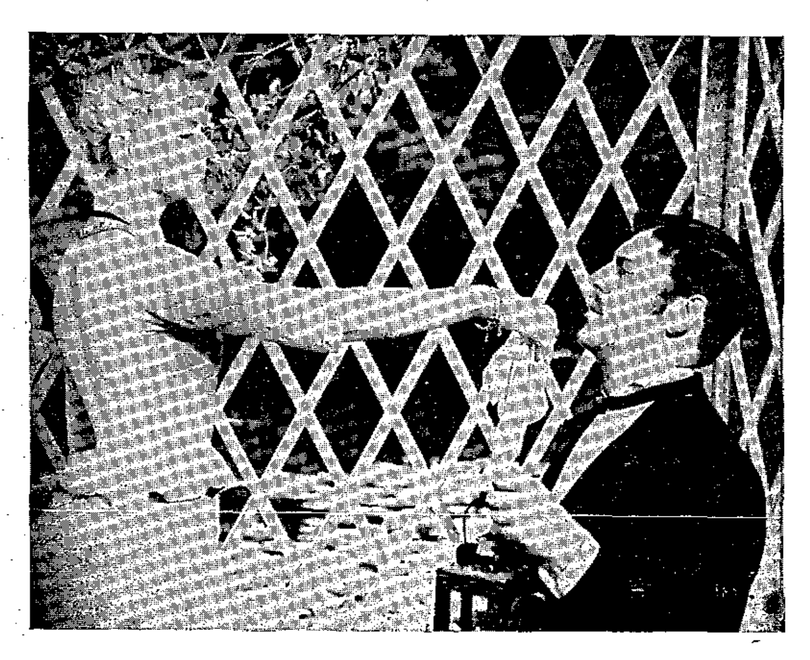
Marlène était fille d'officiers à particule. Il y avait, à la maison, dans l'antichambre, des sabres dans le porte-parapluies. La sonate en fa, puis la guerre, avaient accompagné l'enfance et la jeunesse. A présent, on entendait la bière qui tombe avec fracas dans l'œsophage des buveurs à l'épaisse nuque gondolée. De décoratifs filets de pêche matérialisaient les rideaux de fumée. Marlène, faciès marqué, sous les pommettes, d'une ombre famélique, paupières en coquilles de palourde, chantait : « L'amour est mon lot... Je n'y puis rien... » Tout le beuglant baignait dans le psychisme sexuel allemand, accessoires, jarretelles, travestis, refrains. Avant de faire son tour de chant, elle avait, pour ajuster à l'entrejambe son caleçon fanfreluchard, ce mouvement dont le naturel intimiste, fugace et non concerté séduit mortellement les gros cinquante ans du professeur Emil Jannings.

Pour vivre avec elle il quittait son lycée. Il entrait dans la troupe ambulante dont elle était. Il y devenait un auguste, un paillasse, en accoutrement universitaire caricatural. Il s'achevait dans la folie, démantelé par la femme, par cette chose étrangère même à celui qui l'aime, même à celui qu'elle aime, interdiction, énigme, mer, nuit.

Elle mange, elle parle. Les mains et la peau peuvent l'approcher. Mais par tout un tissage de rythmes elle ne communique qu'avec sa donnée originelle, la dévastatrice, inhumaine et taciturne conjuration femelle où le malheureux se perd. Il s'y perd, tout pansu qu'il soit, tout diplômé, comme un bambin dans la gueule d'une bête.



Emil Jannings et Marlène Dietrich dans *L'Ange Bleu.*



Anita Björk et Ulf Palm dans *Mademoiselle Julie.*

Dans l'ambiguïté de la biographie réelle et de la représentation permanente, Marlène, héritière militaire, se soumettait, avec une mélancolique ironie, à vivre de ses paupières et de ses jambes, les piles et les trappes du mystère d'Eve.

Vigny prophétisait que les deux sexes mourraient sans s'être rencontrés. Moins tourmenté, plus explicite, Giraudoux, dans Sodome et Gomorrhe et dans Pour Lucrèce, révèle que les femmes, lesquelles ne le sont que jeunes et désirables, composent, de par leur nature, une franc-maçonnerie resserrée sur un mot d'ordre. Lequel ? Ne jamais sous aucun prétexte, révéler à l'homme ce qu'au juste elles attendent de lui. Leurs paroles et leurs postures l'induisent ou l'invitent à croire que c'est, ni plus ni moins, ce que lui-même attend d'elles, c'est-à-dire le plaisir, l'amour. Qu'attendraient-elles, sinon ? Giraudoux n'en dit rien. S'il ne dit rien, c'est qu'il ne sait rien. Sauf qu'on ne peut pas les percer. Peut-être tressent-elles des robes où la chaleur de l'homme entre comme une soie ? Toutes ensemble elles forment, qui sait ? toujours quelque invisible enfant étoilé ?

Marlène aussi bien que Greta, sans parler de celles qui, dans des bandes par milliers, se prêtent, pour finir, au long baiser des messieurs, elles sont la lumière, la torche, la récompense, la rivière matinale, la neige au delà de la plaine, fascination ailée, délicieuse calamité. Mais, avant tout, nation séparée.

Les producteurs ne s'avisent pour ainsi dire jamais de colorer les vicissitudes et distribuer les facettes de l'action à partir de ce que l'héroïne ressent. Il est entendu que, même pressée au plus près, elle ne livrera d'elle que des surfaces moelleuses et lisses, mais infranchissables et minérales, chargées de refléter, multiplier, mettre en valeur les agissements masculins.

L'amour est le lot de Marlène, son lugubre destin végétal. Elle n'y peut rien, n'y est pour rien. Après l'Ange Bleu, Cœurs brûlés. Plus tard, Changhaï Express. D'un film à l'autre elle traîne son contour aimanté.

Les programmes insistent sur l'impression envoûtante de son regard et sur le charme indéfinissable de ses mollets. Les cinémas et les journaux mettent des concours

sur pied. Devinez, dans un lot de photographies de jambes, celles de l'ogresse qui n'a qu'à se montrer pour engloutir.

Les hommes sont, de leur côté, pas mal stéréotypés, section bagarreurs. De vrais mannequins à barillet. Mais, outre que leur auréole d'agressivité, hérissée en coups de revolver et coups de poing, confesse une infatigable tendance au rapt et au viol, il n'est pas rare que l'objectif, sur un Jean Gabin (Pépé le Moko), sur un Kirk Douglas (Détective), et, surtout, sur le Charles Vanel de l'inoubliable Salaire, s'appesantisse avec une méticuleuse complicité qui s'enfonce assez loin dans la suante brousaille des mobiles et des ressorts.

En mode mémorable, au moins deux fois, pourtant, une femme, à l'écran, a vraiment parlé, vraiment vécu. Ces vibrations, tout à coup franches et comme organiques, sans décor médical, immédiat, se sont manifestées à propos, c'est fatal, de l'éternel rebâchage charnel. Voyageuse du Tramway nommé Désir, Vivian Leigh ouvre, pour nous, l'entaille. Il est difficile de mieux faire voir, au dedans d'un tempérament, disons, nymphomane, l'insupportable enlacement de la frénésie génitale, qui s'exerce jusque sur la personne d'un salutiste, avec la répugnance, dans des plages intérieures de persistante innocence, d'invincible politesse et de délicatesse cultivée, à l'encontre de l'immonde couchage avec les hommes. Ses bains chauds, ses tremblements, ses mensonges, les sonnets de Shelley, les hommes de l'hôtel et l'étrange réconfort qui lui vient de ses lunettes quand elle les met pour lire certains papiers contrebalançant la verroterie romanesque qu'elle trimbale dans son bagage vagabond font d'elle une figure grâce à quoi nos envahisseurs ultragalactiques, s'ils ne disposaient que de nos filmothèques pour savoir ce que furent les hommes et les femmes, découvriraient que celles-ci n'étaient pas seulement des emblèmes et des motifs.

Mademoiselle Julie tente l'épopée de la pucelle, lorsqu'il advient qu'elle cesse de l'être. Dans une atmosphère orageuse et printanière brasiers et météores échangent leurs écharpes. Les jours anciens et les soirs présents se touchent et se mélangent, sur un seul terrain, devant les grands arbres à la cime agitée où voltige l'allusion.



Ninon Sevilla dans *Maison de Rendez-Vous.*

d'une âme en ses successives années. L'ouvrage tout entier déploie sa farandole saccadée autour de l'intéressée.

Elle découvre le rut humain en mettant son œil au trou d'une palissade. Là, son attitude ne serait, pour nous, que du spectacle assez brut, si, sur ce qui se passe en elle quand elle s'arrache à ce qu'elle voit, mais non à ce qu'elle a vu, ne nous éclairaient, avec une bouleversante indiscrétion, des détails grossis et des objets éloquents. Bientôt la fatalité qui la travaille, de s'accoupler, symbolisée par divers fracas torrentiels, trouve son artisan, le cocher.

Nous allons voir cet homme par les yeux de Julie. Ses mains, en gros plan, nous apparaissent soignées, avec les ongles étincelants qu'elle lui suppose. Et cette moustache, *en taffetas* d'un noir violent, collé, qu'il a, quelle trouvaille ! Faire mieux n'est pas possible. La blanche fille est obsédée par les signes extérieurs de l'appartenance masculine au point de ne plus voir qu'eux. En même temps, liée à tout un passé de pures étoffes, elle s'arrange, dans elle-même, pour les transformer, les défigurer. Par exemple, de ce poil rugueux que le gaillard a sous le nez, elle fait une sorte de cravate de cérémonie.

Les Mexicains partagent avec les Scandinaves le goût des sujets scabreux, qu'ils traitent jusqu'au bout avec une monumentale ingénuité. Leur Ninon Sévilla, pensionnaire d'une Maison de Rendez-vous, se *fait épouser, tout comme madame* Filoumé, par un jeune mirliflore richissime. Il est à cent lieues de se douter que sa propre mère, dame honorable et considérée, est, précisément, sous un autre nom, la directrice de la boîte en question. Mariée, Ninon, par haine de la taulière, s'empresse de reprendre, dans le fastueux château de l'époux, pour l'agrément des mâles de la famille, ses exercices familiers. Cependant, la mère, toujours honorable et considérée, défiée par la scandaleuse conduite de cette ancienne employée qu'elle avait elle-même dressée, balance à la dénoncer, crainte d'être à son tour aussitôt démasquée.

Dans Quartier Interdit, Ninon, toujours vaillante à l'ouvrage, adopte le nourrisson d'une de ses compagnes du tas. Ayant, ainsi, charge d'âme, elle dégringole, de l'espèce de casino dansant où elle opérait, jusqu'à s'établir à son compte dans une chambre séparée de la rue par un rideau. Mais un tenancier, qui ne se promène en ville, le soir, qu'à la tête de son orchestre marchant d'un pas solennel, la découvre et l'essaye. Pendant ce temps, sur le trottoir, l'orchestre joue. Elle est embauchée.

Ces récits semblent se recommander du romantisme naturaliste le plus habitué. *Mais Ninon Sévilla, grande bouche dans* un beau visage salubre, bassin en arc de triomphe extensible, membres à l'immense allonge, n'arrête pas de danser entre les clients. Miteux ou fastueux, les bouges où elle se produit comportent, en effet, des numéros. On ne voit qu'elle, au milieu d'un univers dérisoire d'hommes que son athlétique et gigantesque nudité repousse et comprime dans les angles avec leurs feutres, leurs complets vestons, leur moustache, leur chevelure calamistrée ou leur calvitie, pareils à des chiens saliveurs. Elle dépense en chorégraphie, la plus inventive, un inépuisable répertoire musculaire où serpente, bouillonne et tournoie la liste complète des mimiques loisibles d'espérer d'un corps souple et grand qui procéderait à la fois du singe, du poulpe et du cheval.

Ici, de nouveau, l'on peut être sûr que ce n'est pas à la suite d'une mathématique préméditation de l'industrie aztèque du film que cette artiste se pose en championne d'une vitalité féminine triomphant dans un vide abstrait.

Que, d'une aventure à l'autre, à travers les types, les drames, les coups, et même quand elle vient de tirer dix ans de bagne, elle offre la même violente beauté, *que rien ne lèse ni n'écaille* jamais, comme si l'indice de sa chair planait du côté d'un combiné grue métallique, agathe et glycérine sous un revêtement de rythmes animaux, nous pourrions l'en blâmer si la perfection même de cette invulnérabilité, fût-elle dûe à l'optique commerciale, ne la transportait dans le gynécée ou le cinéma, religieux instrument, proclame, somme toute, surhumaine la femme, Greta, Marlène, Ninon.

Jacques AUDIBERTI.

TECHNIQUE DE LA VAMP

par Lo Duca



Un homme à barbe blonde et cravaté de blanc effleura le visage pâle de la grande vedette. Un frisson secoua le public : le baiser inattendu glissa sur l'écran mêlant les lèvres de la femme aux poils de la barbe et des moustaches de l'homme.

C'était en 1896, à New-York. En tant que spectateur du premier baiser cinématographié, le public entrait dans l'histoire. « Lui » était Jones C. Rice, « elle » May Erwin, interprètes fameux de *The Widow Jones*. Le cinéma doit cette trouvaille capitale — le baiser en *close up*, en premier plan, fondement d'une esthétique et d'une psychologie nouvelles — à un savant connu par des inventions beaucoup moins sérieuses : Thomas Alva Edison.

Si les philosophes de l'époque n'avaient pas négligé leur culture en fréquentant ces spectacles populaires, ils auraient pu donner une doctrine méthodique à la genèse de l'affaire. En effet, le baiser entraîne l'emploi d'une créature désirable qui elle-même exige un choix très rigoureux. Ce baiser ne pouvait être que l'aboutissement logique d'une vaste activité qui se résume en quatre phases :

α) *idée originelle* d'intéresser le public à une manifestation licite de l'amour;

β) *intéresser ce public* en présentant « de près » un baiser de deux personnages universellement connus;

γ) engager actrice et acteur de grand renom;

δ) les enregistrer sur pellicule cinématographique de telle sorte que le spectateur puisse avoir l'illusion d'être un voyeur.

(« Voyeur d'un rêve éveillé » deviendra plus tard la dénomination classique du spectateur des salles obscures).

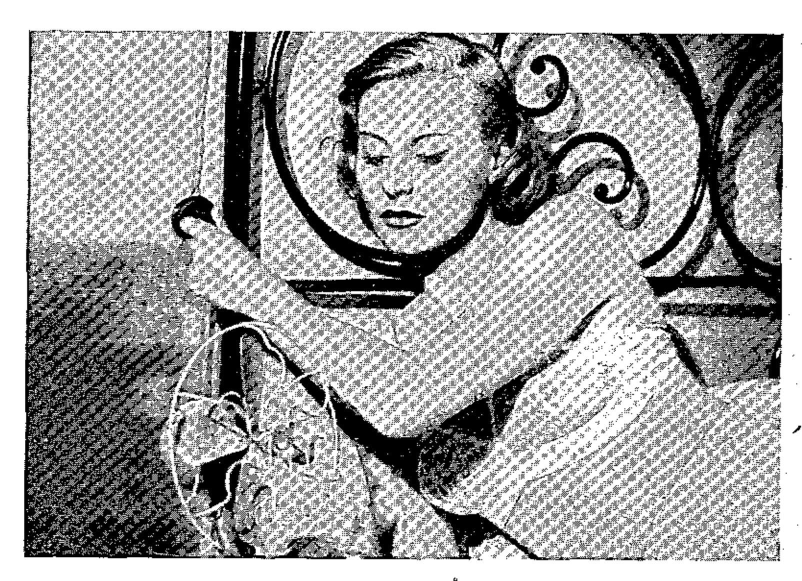
En toute logique, ce plan engendrait une déduction assez facile : *faire connaître* les acteurs s'ils ne sont pas connus. La création publicitaire d'une mythologie de la vedette repose entièrement sur cette pensée fondamentale. Quoi qu'il en soit, nous constatons que ce *premier baiser de 1896 est à l'origine* d'une industrie nouvelle qui conteste la première place à la sidérurgie et à la chimie : l'industrie de la *vamp*.

Comme pour l'uranium, la nouveauté de la marchandise retarda le progrès de l'invention. La confusion propre à tous les débuts fut inévitable. Il s'agissait de mettre au point une industrie dont les données se compliquaient du fait qu'elle était en même temps un art et une philosophie. L'évidence de maints détails psychologiques n'apparaissait pas encore.

L'Amérique découvrit enfin une fiancée nationale : Mary Pickford, exemplaire parfait d'ingénue, ou femme-enfant, qui cadrait admirablement avec l'éducation puritaine, en équilibre instable entre l'ingénuité et les lois sur la protection des mineurs. Mais l'Amérique était en même temps bouleversée par une artiste d'un type totalement opposé : la vieille reine du théâtre européen, la géante à la voix enrouée, le pathos fait femme : Sarah Bernhardt. Un jeune producteur d'avenir — Adoph Zukor — l'avait achetée avec toute sa jambe en bois pour tourner *Queen Elizabeth* (1912). Un public immense qui, en fait de scène, ne connaissait que la scène d'amateurs, cria au miracle devant la pantomime de la Great Sarah. Entre ces deux pôles — l'Ingénue et la Grande Cabotine — naquirent les « Bathing Beauties », où la recherche charnelle était enfin plus directe et plus efficace, malgré les maillots de bain rayés et les homards insolents. Savants et techniciens comprirent vite que toute cuisse bien moulée de « Bathing Beauty » pouvait être un instrument, un outil essentiel pour faire de la *vamp* un organe de conquête irrésistible, bien plus puissant que les glandes secrètes de la Reine des abeilles. Les yeux de Louise Fazenda, les cheveux pathétiques de Pearl White, les narines frémissantes d'Alla Nazimova, les lèvres et les seins sphériques de Theda Bara créèrent ensuite les éléments fondamentaux de la *vamp* définitive, dont les sortilèges — observés dans la perspective de l'histoire — effaceront le souvenir d'incidents secondaires, tels la guerre 1914-1918.

1906 : si les producteurs avaient été intelligents — qualité heureusement déficiente chez eux — ils auraient ajouté à la vamp timide des premiers temps, à la vamp de l'âge d'or, la VOIX, la VOIX trouble, la *voix* rauque ou aiguë, qui touche l'arrière fond des sens les plus cachés, la voix qui sait évoquer les penchants les plus intimes et qui sait révéler et promettre les plaisirs les plus délimités, — *la voix-péché... Lauste avait inventé le film sonore et parlé.* Il n'en fut tenu aucun compte. L'heure n'avait pas sonné.

Au travail de recherche d'un type de vamp définitive, l'Europe — bien que labourée par le faux hellénisme de Pierre Louÿs et de d'Annunzio — contribua avec une femme de poids : Francesca Bertini. Ses yeux charbonneux, ses lèvres vibrantes et ses hanches... bleues — selon l'expression d'un critique de l'époque qui voulait suggérer ainsi l'impression de la mer et de ses vagues — s'imposèrent



Michèle Morgan dans *Les Orgueilleux.*

aux spectateurs du Nouveau Monde et de l'Ancien. Les statistiques les plus accréditées du temps donnent à Francesca Bertini la première place absolue parmi les fantômes de la séduction parus sur les draps blancs des salles obscures, de l'Argentine au Canada et de l'Europe au Japon.

L'Amérique vit le danger et ne tarda pas à mettre au point ses vamps de bataille : Gloria Swanson, Pola Negri, Marion Davies. La parole accrut plus tard leurs pouvoirs d'attraction. Non que les vamps aient toutes survécu au son — le Déluge qui interrompit l'âge d'or du muet —, mais les survivantes et leurs sœurs nouvelles pénétrèrent dans la concupiscence masculine — et dans la jalousie féminine — jusque par les oreilles.

Nita Naldi, Pina Menichelli, Rina di Liguoro (« the countess », on disait en Amérique), Bretty Bronson, Lya de Putti, Louise Brooks, Lil Dagover, Merna Kennedy, Gina Manès, Marlene Dietrich, Clara Bow, Greta Garbo, la Divine (les femmes l'appelèrent ainsi), Mae West, Joan Crawford, Jean Harlow, Brigitte Helm, Catherine Hessling... ces noms ont perdu aujourd'hui leur pouvoir magique et les spectateurs des quatre continents, blancs ou café au lait, demeurent froids devant leurs charmes. Pourtant yeux étincelants, lèvres fruitées, courbes vivantes, allure éloquente, voix de colombe qui ne désire qu'une tache, ou voix qui vient du fond des perversités les plus agréables, firent partie de ces structures générales, et propres à chacune des étoiles du sex-appeal cinématographique — dont un sismographe de génie aurait pu enregistrer un palpitant graphique. Sur ces structures le succès de la vamp s'est accroché pendant des années, du muet jusqu'au sonore et à la couleur. La couleur signifie d'ailleurs un de ces retours historiques prévus par G. B. Vico : rien de plus chromogénique que les homards des « Bathing Beauties » des origines.

Certes, des vamps défilent encore sur les écrans impassibles de nos salles. Rita Hayworth ou Gina Lollobrigida, Silvana Mangano aux lèvres en pétale ou Michèle Morgan aux lèvres minces, Veronica Lake aux cheveux tentaculaires,

Jane Russell aux formes tendues ou Marylin Monroe aux formes fuselées, les sensuelles ou les cérébrales, les « femmes-objet » et les « femmes-passion », elles intéressent toujours le public. Le public retrouve en elles ses désirs et ses ambitions, ses rêves et ses évasions de la réalité quotidienne. Mais le public n'est plus le même. Parfois, ses yeux déchirent l'écran et vont plus loin que les sourires attrayants, les seins voluptueux, les assises massives et les jambes étirées et galbées, de toutes ces grâces à deux dimensions. Peut-être, si le film en relief maintenait ce qu'il promet... (« Bas les mains ! voyou ! »). Mais nous en sommes encore loin et ce n'est pas cette pâle plaisanterie à lunettes ou à écran courbe qui placera les belles fatales sur nos genoux.

Le regard du spectateur qui a tant vu, va donc au-delà des vamps à deux dimensions et court sur le monde en folie. De plus, la technique de la vamp a dépassé depuis longtemps la réalité croyable et les doses assimilables. Sans trêve, la Californie et le Latium révèlent des lèvres sensationnelles, des jambes élégiaques, des yeux assoiffés, des profils délicats et des poitrines rigoureusement horizontales. Les techniciens contemporains les plus avisés soupçonnent que si la production de vamps se poursuit, nous risquons en vérité d'applaudir à la fin quelque petite bossue aux lèvres étroites et aux jambes cagneuses.

Lo Duca



Rita Hayworth dans *Gilda*.

LA FEMME ET LA MORT

par Alexandre Astruc

Le cinéma a inventé le gros plan pour permettre à la foule de regarder mourir les femmes. Cette loupe grossissante, braquée sur tant de visages à l'agonie — battements de cils, lèvres douloureuses, ovales de porcelaine où la lumière décroît lentement — a créé un tragique moderne où les femmes occupent tout d'un coup le rôle que l'art dramatique n'attribuait jadis qu'aux personnages masculins.

La mort des femmes n'appartient qu'à ce siècle. Ni les statues grecques, ni les interrogatoire passionnées des héroïnes des romans anglais n'auront eu quoi que ce soit de commun avec cette féminité souffrante et triomphante, et dont les seuls prédécesseurs auront été peut-être les monstres de Racine et les toux de Marguerite Gautier.

Un pacte secret lie les vedettes aux opérateurs. Garbo et Dietrich savaient instinctivement que leur existence de mythe dépendait à son tour de celle de la photographie, comme les déesses grecques de l'art de quelques statuaires bossus. Réjane dans le fond de son cœur aurait rêvé être la maîtresse de Racine. Marlène fut celle de Sternberg, petit visionnaire souffreteux doué de l'étonnant pouvoir de transformer en porcelaine dorée sa chair mortelle.

Le visage féminin est la matière première de l'art de l'écran, mais la star, moyen d'action pour la foule sera aussi l'ennemi d'un art qui se voudra expression personnelle. L'auteur de films, en qui sommeille la nostalgie du poète ou du romancier, rêve à ses créatures de prédilection : hommes et jeunes filles, chargés les uns de ses rêves de grandeur, les autres de la nostalgie de son enfance perdue. Etonné, il trouve sur l'écran comme auprès de la foule une certaine résistance, comme si, vierges et héros, les créatures de son imagination n'avaient pas leur place sur cette toile blanche où l'on trouve difficilement l'équivalent des jeunes femmes de Giraudoux et des héros de Stendhal.

Les noms des personnages masculins de l'écran sont tout naturellement ceux des grands créateurs : Chaplin et Stroheim, pour qui l'art de l'acteur et celui du metteur en scène se sont confondus dans la création de personnages exemplaires, projetant autour d'eux un univers unique. Ceux des femmes ne recouvrent déjà plus que les photographies d'actrices, rangées les unes à côté des autres dans les tiroirs des cinémathèques, autour desquelles la mise en scène ne fut souvent qu'un prétexte, art mineur de décorateur ou de couturier.

Ces visages aux lèvres pâles sont les intermédiaires entre la foule et ses rêves, mais quel créateur ne songe d'abord à donner une figure à ses propres obsessions. Quel Balzac ne rêve d'abord à Rastignac, quel Stendhal à Julien Sorel ?

...Et quels aveux, quelles confessions dès lors, derrière ces visages de femmes tamisés par les filtres, quels secrets inscrits en filigrane sur les dentelles noires, le secret si mal dissimulé d'un Proust ne créant avec autant d'intensité le plus extraordinaire personnage de femme du roman français que parce que, l'emprisonnant dans l'enfer de cette chambre aux persiennes closes, c'est lui-même qu'il rêve d'enfermer et de peindre — lui-même ou le double effrayant dont il a peur de voir se lever le visage dans le tain du miroir.

Alexandre Astruc



Gene Tierney

VISAGE DE L'AMOUREUSE

par Philippe Demonsablon

Personne ne va demander à Racine le reflet de son temps, ni à Stendhal du sien. La création artistique en tant que reflet d'une certaine société ne m'intéresse pas; je laisse à d'autres le soin d'y trouver des données sociologiques, d'analyser les miroirs. Plus égoïste, Narcisse à demi conscient, c'est plutôt moi que j'y cherche, mêlé à l'autre et multiplié par lui. On me pardonnera volontiers un extrémisme nécessaire : la postulation secrète de chacun n'est-elle pas de voir le monde régi par ses démons personnels ?

Dans ce mouvement qui me transporte, j'ai vu des univers étranges, connu des créatures merveilleuses; à travers elles je veux tenter de fixer le visage ondoyant et divers de la Femme, ses lueurs les plus fragiles comme l'insistance de sa hantise, répéter les cris d'admiration ou de stupeur (et si possible l'une et l'autre à la fois) qu'elles m'ont arrachés.

La beauté emprunte toujours à la vérité sa force; son extrémité nous saisit, oblitère tout concept d'harmonie qui lui serait étranger, ne laisse subsister que l'éblouissement d'un univers réglé à sa loi souveraine : ainsi l'Amoureuse apparaît-elle comme la révélation de la femme, le plus vrai de ses possibles. Mais cette pureté, ce dépouillement de l'être qu'une grande vérité simplifie, il a fallu pour les obtenir enfin, attendre que le film s'occupât des âmes. Combien d'héroïnes l'art muet, tout à son dessein prométhéen, nous a-t-il proposées que nous nous flattions d'avoir approchées dans leur plus secret conseil ? Puis, trop longtemps, le film parlant s'est satisfait d'intrigue dramatique au lieu de révélation, d'érotisme au lieu de présence. Je laisse volontiers à leurs amants masochistes Feathers et Gilda (1); et quelle plus étonnante entreprise de frustration morale que la carrière de Greta Garbo, prêtant pendant quinze ans son corps et sa sensibilité sans cesse effleurant la défaillance, à tant de femmes dont aucune pourtant n'existe assez, irréductible aux autres, détachée d'un support trop fascinant pour susciter le projet d'en sonder l'au-delà...

Un amour relatif ne trouvera ici sa place, qui pour nous toucher puiserait hors de son propre fonds — ni Huston, qui ne lui accorde de considération qu'exaltant d'autres sentiments, ni Fritz Lang, que fragile et menacé, empreint de joie furtive et marqué d'un destin qui la veut éphémère; je veux parler de l'Amoureuse,

(1) *Underworld* (*Les Nuits de Chicago*), Sternberg 1927. — *Gilda*, Ch. Vidor 1947.

à qui l'attention à l'être intérieur ouvrit une voie royale. Qu'importent en effet ses actes au prix de sa nature, plus évidente encore sous le déguisement d'une figure familière ? Mais nous devions auparavant gagner sur nous-mêmes le détachement du fortuit, pour que l'héroïne devienne l'objet de soins plus essentiels : ainsi naquit, entre ces amoureuses et nous, une sympathie qui ne doit rien à la nostalgie du jamais plus.

Il est un temps d'éducation sentimentale; c'est avec elles que nous en avons fait l'apprentissage inquiet, connaissant le trouble et la déroute des sentiments, l'incertitude entretenue, l'émoi ramené par mille détours dans ses zones d'irisation : de cette suite d'instants présents qui ne peut se résoudre en rien, le visage de Manuela (2) émerge dans un halo... Puis le clair-obscur fit place aux certitudes démenties, à la cruauté déconcertée des jeunes filles qui exercent leur sourire égal, mais pour goûter mieux l'amertume des larmes contenues; qui jouent de leurs griffes, mais surtout, à leur insu, contre leur propre cœur : telles Lucy, Valérie, Oxana (3). L'œuvre de Renoir, préoccupée de communication, poursuit à travers des tourments secrets (nous ne savons parfois, pour communiquer avec l'autre, que multiplier en lui notre tourment) l'interrogation anxieuse qui aboutira plus tard à l'apaisement spirituel de la connaissance; et l'art tout affectif de Barnet, art d'intentions et de chatoiement, voulait le personnage d'Oxana et l'entrelacs tissé autour de l'amoureuse attendant, égale et muette — mais la plus grande inquiétude, la quête la plus grave ne requièrent-elles pas cette sérénité du corps ? — attendant que l'autre découvre en elle sa propre harmonie.

Inaccessibles avant de se connaître, que leur apportera la révélation d'elles-mêmes ? A certaines rien d'autre que le sentiment d'un tragique intérieur; pour elles la conscience des causes ne saurait altérer des actes qui doivent être : leur seul effort sera de les délivrer au monde, n'importe le reste. Une telle lucidité peut passer pour de l'aveuglement : n'est-elle pas plutôt l'indifférence à une issue certaine qu'il convenait de reconnaître pour purifier les actes, dépasser leur intention et les fonder en nécessité ?

Amantes et fatales, que d'héroïnes uniques nous ont entraînés impérieusement dans leur univers clos, conviés à un jeu toujours mortel. Albertine (4) nous invite à célébrer le rite funèbre dont elle est l'officiant et la victime. Frémissante et trop sûre d'elle, la fascination de Martha Ivers (5) n'est que le reflet d'une autre qu'elle subit : celle de la violence ; sous la fatalité d'un secret tyrannique, elle a suscité autour d'elle un monde d'exas-



OXANA (Macha Beboutova dans *Un Eté prodigieux* de Boris Barnet).

(2) *Mädchen in Uniform*, L. Sagan K. Froelich, 1932.

(3) *Magnificent Ambersons*, O. Welles, 1942. — *Le Fleuve*, J. Renoir, 1951. — *Un Eté prodigieux*, B. Barnet, 1950.

(4) Le *Rideau Cramoisi*, A. Astruc, 1952.

(5) *The Strange love of Martha Ivers (L'Emprise du Crime)*, L. Milestone, 1946.



VALERIE (Adrienne Corri dans *Le Fleuve* de Jean Renoir).

pération froide, un écartèlement crispé des contraires, et ne trouve que la mort pour les trancher. Possédée par un génie qui ne laisse d'elle que l'apparence, Helen (6) s'exprime dans une permanence dévastatrice et sans objet car elle n'est qu'insatisfaction; une accélération figée cerne lentement les incompatibles, n'explicite pas les conflits, crée un état de tension tel que les protagonistes en meurent sans que cette mort apparaisse comme nécessaire car elle ne dénoue rien : la dernière image éteinte, le visage buté d'Helen garde son silence forcené. Aridité de l'excès, pourtant seul concevable : l'amour de Ruby Gentry (7) se destine à ruiner si son élan s'adresse à qui ne peut le soutenir, à détruire pour posséder ; et nous avons aimé désespérément Jeannette (8), avec l'âpre certitude que ses abandons sont aussi des refus, que l'essentiel d'elle-même se dérobe irrémédiablement. Un malentendu non moins fondamental assigne à Paola (9) son destin : hautaine et frêle, parée de tout ce que la femme inventa pour rehausser sa séduction, elle se meut avec indifférence dans une géométrie glacée; sous un affût implacable, sincère par lassitude, elle a perdu jusqu'au désir d'une explication dont elle sait la vanité et va occuper l'attente de son écrasement à des impulsions où le geste à peine ébauché en acte incohérent retombe de lui-même dans le néant de la gratuité : fragile Paola, la plus attachante de toutes, chez qui la simplification tragique n'aura dans son immobilité engendré que le labyrinthe où elle s'égarera... Mais les promesses que nous pensions discerner dans un univers si souverainement beau ne s'adressaient pas à nous — 0 l'enveloppement à distance des amants qui se savent voués à la séparation et se transfigurent par la danse d'où monte irrésistible la joie dans une pureté grave par delà le rire : qui n'a reconnu Reri (10), la plus pure grâce au génie de Murnau; sans révolte, acquiesçant à un monde dont l'extraordinaire harmonie nous frappe jusqu'à la douleur, dont la splendeur nous rejette, au tréfonds de notre conscience humaine, dans notre condition d'étranger.

J'abandonne à regret Laura (11), la limpide et charnelle, aimant aimer; nous

(6) *Born to Kill*, R. Wise, 1945.
(7) *Ruby Gentry*, K. Vidor, 1952.
(8) *Monsoon*, R. Amateau, 1952.
(9) *Chronique d'un Amour*, Antonioni, 1950.
(10) *Tabou*, Murnau, 1931.
(11) *Laura*, O. Preminger, 1944.

savons bien que seul notre désir l'a, morte, ressuscitée pour nous affronter de son assurance sans honte, de sa grâce animale — si proche au fond de Stellá (12) qui, entre les guirlandes maladives tressées dans une atmosphère d'avant-monde, nous tend un visage dépouillé de fard, d'une spontanéïté frémissante et gauche, jusqu'à la présence scandaleuse, la splendide impudeur des purs. Tout occupées à faire vivre l'impossible, leur existence est une affirmation, la certitude, la vérité la plus absolue; leur puissance ignore les limites, prodigue leur substance. Phare dans les remous du délire, source et reflet de lumière, Irène (13) aide l'homme à trouver son visage accompli, puis se fond avec lui en harmonie nécessaire. La véhémente affirmation de Laurie (14) ne se satisfait pas d'abolir le monde; elle est pénétrée d'un furieux besoin d'anéantissement qui doit s'y exercer, fût-ce en absorbant les amants eux-mêmes.

Un tout autre visage d'amoureuse prend forme lentement dans l'œuvre rigoureuse et fervente de Nicholas Ray (15); sa sensibilité stendhalienne pénètre avec discrétion le cœur de l'héroïne, en irradie toute l'œuvre tandis qu'indépendamment se poursuit le récit d'actes presque indifférents : intimité précieuse à qui sait la gagner... La tendresse grave, émerveillée de Keechie résonnait étrangement dans la désolation et le dénûment de l'innocence. S'infligeant une torture subtile, des êtres se cherchent puis se perdent l'un l'autre en raison de leurs seules virtualités (comment oublier, dans « le violent » la scène de la voiture, l'adieu profond, assumé, avant même la rupture). Mais voici Louise, ses pudeurs étonnantes et son évidence muette : qu'importent les paroles et la possession si la noblesse des sentiments se passe d'un si vain étalage ; qu'importent les luttes et les déchirements des passions au regard de la secrète estime des êtres à qui suffit le mal d'aimer ? Révélation infuse d'un sentiment toujours tu, Louise, en état de conscience claire, goûte couler en elle un flot préservé (même de nous), sachant bien qu'à le nommer l'équilibre délicieux se rompra.

Cette ambiguïté, Hitcock dispense tout son soin à la chasser de la conscience. Préoccupation toujours plus impérieuse, l'homme doit reconnaître ses montres et s'y confronter : mais il n'y peut parvenir sans la grâce d'un autre. Le souci de la salvation est empreint dans cette œuvre d'interférences, d'échanges compensatoires



PAOLA (Lucia Bose dans *Chronique d'un amour* de Michelangelo Antonioni).

(12) *A Streetcar named desire*, E. Kasan, 1951.

(13) *Dark passage*, D. Daves.

(14) *Gun Crazy*, J. Lewis, 1949.

(15) *They live by night* (*Les Amants de la Nuit*), 1947. — *In a lonely place* (*Le Violent*), 1950. — *The Lusty men* (*Les Indomptables*), 1952.



LUCY (Anne Baxter dans *The Magnificent Ambersons* d'Orson Welles).



LINA (Joan Fontaine dans *Suspicion* d'Alfred Hitchcock).

entre les êtres, où s'associent amour et révélation — pourquoi l'Amoureuse y a trouvé sa plus haute figure. Délaissant les faits et leur perception, le doute trouve dans les intentions un aliment sûr à sa torture; mais il s'agit moins pour Lina (16) de le changer en certitude que d'accepter une certitude acquise : douloureux débat que de nouveaux doutes (de nouvelles certitudes) déterminent enfin au sacrifice; le plus grand témoignage d'amour qu'elle pouvait lui donner rend à John son innocence. Si le doute est déjà recherche, le refus s'égale au néant; ayant banni les miroirs, Lady Hatty se contemplait dans l'horreur figée d'une momie. Comment eût-elle pu, sans une présence attentive, s'arracher au mépris de soi-même, reconquérir une conscience sur ce néant, se délivrer du refus : Lady Hatty, la plus noble des amoureuses, trouve en aimant le sens de sa dignité. Constance offre ses visages crucifiés pour l'accouchement d'une âme : car il n'appartenait qu'au don total d'emporter la guérison; Constance a des cris sublimes et des tendresses infinies, mêlant à l'effusion le souci le plus pressant.

Oxana, Paola, Louise, Constance, et vous toutes... vos visages se superposent sans se ternir; chacune de vous dans son royaume nous a proposé de définir la beauté : souvent âpre, souvent douloureuse même vêtue d'apparence tranquille. Mais nous ne vous demandions pas l'assouvissement, et c'est pourquoi, voyageurs inquiets, nous vous avons suivies. Nous savions au prix de quelle ascèse la connaissance s'acquiert, et vous avez ouvert notre enthousiasme à la Beauté qui fût, sans vous, demeurée insoupçonnée.

Philippe DEMONSABLON.

(16) *Suspicion (Soupçons)*, 1941. — *Under Capricorn (Les Amants du Capricorne)*, 1949. — *Spellbound (La Maison du Dr Edwards)*, 1945.



CONSTANCE (Ingrid Bergman dans *Spellbound* d'Alfred Hitchcock).



« On reconnaît tout de suite l'intellectuelle... »

NOS AMIES, LES FEMMES

par Marie-Claire Solleville

— Mon amour, je voudrais mourir si tu m'abandonnais ! Je voudrais mourir dans la solitude de mon âme ! Je voudrais... Quelle carpe ! Comment voulez-vous que je réussisse à doubler cette analphabète ? Ah, il est beau, le cinéma...

L'actrice de théâtre est découragée. Elle se laisse tomber dans un fauteuil et prend à parti le metteur en scène qui assiste au doublage. Elle n'est plus belle, elle ne l'a peut-être jamais été, mais c'est une actrice jusqu'au bout des doigts et les monologues n'ont plus de secrets pour elle...

— Je voudrais bien savoir ce que vous feriez sans nous les comédiens, les vrais ! Vous prenez la première belle fille qui passe, vous la placez en gros plan devant la caméra et vous avez encore l'espoir de l'entendre débiter vingt lignes de monologue !! Laisse-moi rire ! En Amérique, on leur fait travailler la diction, aux Miss Fromage ! Ici, c'est bien plus simple : elles ne connaissent même pas l'italien... Mais qu'importe ! *Puisqu'on les double* !...

Le metteur en scène hausse les épaules. Il sait ce que lui a coûté chacune de ces scènes. Il se souvient de toute la patience qu'il a dû déployer pour faire affleurer à ce beau visage l'expression requise. Et puis, tourner dans la foule curieuse et bruyante, être obligé de « souffler » à quatre acteurs à la fois, à des acteurs étrangers souvent... Une vraie Babel !

— J'ai rencontré Steno, le metteur en scène de *Gendarmes et Voleurs*. Il vient de tourner un film avec Orson Welles, Vivianne Romance et Toto. En trois langues différentes. Comme ils se comprenaient à peine, ils jouaient chacun pour soi. Je n'ai pas encore vu le film.

L'actrice de théâtre se renverse en soupirant dans le fauteuil. Elle pense qu'elle a attendu toute sa vie un rôle, le Sien, qui lui aurait apporté la gloire, la célébrité... L'occasion ne s'en est jamais présentée. Elle serait peut-être dans la misère, à cette heure-ci, s'il n'y avait pas ces belles statues de chair que Sa Voix doit animer. Elle n'aurait pas la voiture devant la porte du studio, ni les bracelets d'or, ni le manteau de fourrure...

Son regard se pose sur l'écran blanc et vide. Elle se lève, s'approche du micro, fait signe qu'elle est prête à continuer. On referme la porte de la salle. La lumière rouge s'allume pour ordonner le silence, tandis que l'actrice plonge ses yeux dans ceux de la belle fille étendue sur l'écran. Une carpe, sans doute, mais une alliée...

★

— Regarde-moi ça ! Et ça gagne huit millions par film !...

— Qui sait ce qu'elle a dû faire à ses débuts ! Elle aura couché avec le producteur, naturellement !

— Non, avec le chauffeur du producteur...

— Et le chauffeur est si important que ça ?

— Oui : c'est lui qui couche avec le producteur !

Pendant le tournage, on passe le temps en bavardant. Entre figurantes, on se comprend très bien. C'est tellement difficile de trouver du travail, on doit courir toute la journée d'une maison de production à l'autre, raconter sa vie et ses malheurs, prier et supplier un secrétaire de production trop agité qui a bien autre chose par la tête ! On doit se poster à l'entrée d'un studio, sous la pluie ou le soleil, attendant pendant des heures l'arrivée d'un « régisseur qui m'a fait travailler dans le *Quo Vadis* et il me reconnaîtra sans doute... » On doit supporter les pires humiliations, les refus agacés, les plaisanteries grossières... Alors, quand on a enfin obtenu de participer à la « foule qui regarde un cadavre » ou au « grand bal de la Comtesse Tartempion », on est tellement fatigué qu'on se repose ! Le travail le plus dur, c'est pour réussir à le trouver. Pas étonnant qu'ils aient tous l'air de dormir sur les plateaux !

— Et maintenant, qu'est-ce que tu crois ? Elle a un compte en banque et le banquier au lit...

Mais voici qu'un machiniste s'approche des deux jeunes filles. Il tend un gros morceau de pain beurré avec des anchois... « On partage ? » Les mains un peu sales, aux ongles laqués, se tendent vers la grosse patte de Gasparino (le petit Gaspard) avec reconnaissance. Ce ne sont pas tous des sauvages, dans le cinéma... Combien de filles, qui maintenant ont des rôles importants, ont été nourries et encouragées par les ouvriers de l'équipe ! Elles l'oublient souvent et jouent les princesses de sang... Les machinistes et les électriciens, eux, leur pardonnent. Ils connaissent la vie, ils sont indulgents...

— Silvana Mangano, elle est passée par là ! Il paraît qu'elle ne parlait à personne !

— Pas bête, la mignonne... Maintenant elle est mariée, avec deux gosses et une piscine dans son parc... Tu parles d'une chance !

— Tu sais, moi, je crois que la piscine je pourrais même m'en passer et si je réussissais à me caser...

Et les yeux s'égarent comme par hasard sur les visages tranquilles des électriciens perchés sur leurs poutres et sur les machinistes qui construisent le praticable à grands coups de marteau...

★

— Allez dire à ce pauvre imbécile que je ne tournerai pas avec des talons plats !



« Qui sait ce qu'elle a dû faire à ses débuts ! »

— Répondez à cette emmerdeuse que l'acteur avec lequel elle doit jouer a déjà dix centimètres de moins qu'elle ! Les talons plats lui éviteront de passer pour sa mère !

La script lance un soupir excédé, passe machinalement la main dans ses cheveux courts et drus, et se dirige vers une des maisons de la place du village. Elle porte sous le bras un découpage gonflé de papiers et de photographies. Dans la pochette de sa chemise à carreaux trois stylos et deux pointes Bic témoignent de son abondante production littéraire...

Elle traverse la place d'un air blasé. Sur son passage, les jeunes gens se retournent avec intérêt. Cette démarche désinvolte, ces manches retroussées, ces mocassins de cuir souple... on reconnaît tout de suite « l'intellectuelle ». Non, elle ne se farde pas ou si peu ! Des bijoux ? allons donc ! Un simple bracelet-montre, type réveille-matin, solidement accroché par une courroie de cuir, chronomètre perfectionné, indispensable dans sa profession.

Elle pousse la porte du petit salon où est installée l'actrice. Le désordre est parfait. L'habilleuse, la coiffeuse et la secrétaire privée ont contribué de leur mieux à transformer ce salon bourgeois en arrière-boutique. Tout un attirail de maquillage est jeté en vrac sur un fauteuil. Des robes, des cigarettes, des revues, les restes d'un petit déjeuner traînent sur les meubles. Et dans un coin, la maîtresse de maison dont personne ne s'occupe (c'est déjà bien beau qu'on en supporte la présence !) regarde d'un air extasié la grande actrice qui se prépare.

Celle-ci est assise sur une chaise au centre de la pièce. Elle porte une combinaison de dentelles noires qui met en valeur son abondante poitrine. « Quand on dégrafe le corset, tout croule », a déjà expliqué à l'équipe la secrétaire privée...

— Je vais devoir passer ma soirée à refaire la perruque de ce pète-sec ! Il a une nuque d'assassin et je n'arrive pas..., est en train de protester la coiffeuse quand la script fait son entrée.

— Alors, que vous a-t-il répondu ? demande l'actrice avec impatience.

— Il est parfaitement d'accord, Madame ! Vous pouvez porter les talons hauts si vous les préférez... Mais tous ces ennuis viennent de l'acteur qui est plus petit que vous et prêtera à rire. C'est un peu gênant à cause de votre prière assez dramatique, mais peut-être que le public ne s'en apercevra pas !

— A-t-on idée de me faire tourner avec des avortons ! A propos, vous avez vu la projection hier soir ? Non ? Il faudra refaire les gros plans ! Je l'avais pourtant dit et répété : c'est mon trois-quart gauche qui est le meilleur ! Natuellement, le metteur en scène n'en a fait qu'à sa tête, en plaçant sa caméra d'une manière grotesque, et voilà le résultat : j'ai l'air d'un Pékinois ! Et gare à moi si je donne des indications de temps en temps ! On prend maintenant des metteurs en scène qui n'ont jamais fait une photographie de leur vie ! Mais ce sont des génies qu'il ne faut pas contredire ! Passez-moi le bâton de rouge...

La coiffeuse opine de la tête avec conviction. Elle pense que la journée s'annonce mal. L'habilleuse aide l'actrice qui enfile sa robe, puis les chaussures basses... et se dirige vers la porte. Les quatre femmes sortent à la queue-leu-leu...

Sur le parvis de l'église, les électriciens passent, courbés sous le poids de leur matériel.

Le vicaire semble très intéressé par cette agitation. Il pénètre dans l'église à la suite de l'actrice qui se dirige vers un confortable prie-Dieu. L'habilleuse réquisitionne une rangée de chaises pour y installer ses affaires. La coiffeuse ouvre la valise pleine de brosses, de peignes et de perruques sur le petit autel de Saint Antoine. Du haut de la chaire, Mario fait passer au chef machiniste quelques mètres de corde.

La script fonce sur le directeur de production qu'elle aperçoit gesticulant devant un piédestal. Il discute avec le sacristain pour faire déplacer la statue de la Madone « un peu plus vers la droite ! On n'a pas idée de la mettre ici !... »

— Elle portera les chaussures basses..., dit la jeune fille d'un air satisfait.

— Evidemment ! J'aurais bien voulu voir le contraire ! Avec les femmes, il n'y a que la manière forte !...

La script a un petit sourire moqueur. Ah, ils sont bien tous pareils, ces pauvres types ! Elle lui tourne le dos, le laissant aux prises avec la statue, et se dirige vers le metteur en scène que l'on entrevoit derrière un pupitre. Il est en grande conversation avec la scénariste qui, de temps en temps, vient sur le lieu de tournage donner des conseils que personne n'écoute.

Les écrivains du cinéma acceptent avec condescendance la participation d'une femme à leur œuvre immortelle. A défaut de génie, elle tapera à la machine... Ils espèrent vaguement qu'elle donne à l'histoire un je ne sais quoi de féminin... C'est la raison pour laquelle la scénariste fait de son mieux pour se masculiniser.

La script la regarde avec respect. Elle ne lui en veut pas d'avoir oublié dans un tiroir le scénario amoureusement écrit et présenté.

— Ah, vous voilà, vous ! Il est joli votre raccord du plan des vaches ! Vous avez confondu les couleurs... Il faudra que je coupe vingt mètres ! Je me demande ce que vous avez en tête, quelquefois !

— Mais, Monsieur, vous avez dit vous-même que la scène des bretonnes ne servirait pas ! La production a trouvé une race moins chère...

— C'est ça ! Continuons à faire des économies, de manière à ce que le public voit le même troupeau de vaches devenir de plus en plus squelettique et bariolé ! Allez dire au régisseur que j'exige, vous m'entendez ? j'exige les bretonnes pour la scène de demain !

— Voulez-vous avoir l'obligeance de dire au metteur en scène que s'il n'a pas l'intention de tourner, je regagne ma loge ?

— Je vous répète que non ! Cette perruque est ignoble et je ne la porterai pas !

— Avec les enfants qui m'attendent à la maison, je commence à en avoir assez de ce film ! Ils n'ont pas fini de se disputer ? Et où est l'accessoiriste ? Il y a deux heures que je lui ai demandé mon thermos !

— Excusez-moi de vous rappeler que l'église doit être libre d'ici une heure, pour la bénédiction...

— Quelqu'un a-t-il vu mon découpage ?

— Pourquoi ne m'a-t-on pas porté le nouveau dialogue ? Qu'est-ce que je dois dire dans cette scène ?

— C'est de votre faute ! Il fallait y penser !...

La script hausse les épaules d'un air lassé. Qu'ils aillent tous se faire pendre ! Elle sort de l'église et va tranquillement vers le bar de la place.

— Un chocolat bien crémeux, Alfredo ! J'ai besoin de me remonter !

Le garçon la regarde avec curiosité. Il n'a jamais vu de femmes « indépendantes » à ce point-là ! Aucune fille du village n'oserait entrer seule au café, elle serait immédiatement considérée comme une pas grand'chose... Ces femmes de cinéma ont une drôle de vie !... Et qu'est-ce qu'elle doit gagner comme argent...

— Alors, tout le monde est prêt ? On tourne... Attention !... Qu'est-ce qu'il y a ? Il manque un projecteur ? C'est maintenant que vous vous en apercevez ? Et allumez-le, bon sang!... Nous y sommes?... Silence !... Attention... Quoi encore ? Vous avez fini de tripoter cette perruque ? Foutez-moi le camp ! Je n'ai pas de temps à perdre! Chère amie, je compte sur vous... De l'expression! Attention... Moteur! STOP ! Le sacristain doit regarder les cierges, je le répète depuis trois



« ...et l'église doit être libre d'ici une heure pour la bénédiction. »

heures... C'est compris, oui ??? Allons-y ! J'ai dit : allons-y ! Oh, assez ! Epinglez-lui son châle ! Attention !... MOTEUR !...

La voix de l'actrice s'élève dans le silence plutôt relatif de l'église. La coiffeuse regarde d'un œil morne la nuque blanche de l'acteur dont la perruque se décolle peu à peu. L'habilleuse s'aperçoit tristement que sous les lumières le veston du sacristain apparaît tout froissé. Elle a oublié de le repasser... Le caméraman cadre la scène en se demandant si la secrétaire privée viendra le soir au rendez-vous. Adossée à la tombe du Cardinal, celle-ci laque ses ongles en tirant la langue. Mario, le machiniste, peut enfin lire son journal, à l'abri dans sa chaire.

La script constate que l'actrice étant agenouillée, il n'était pas nécessaire de faire tant d'histoires pour une paire de chaussures qu'on ne voit pas...

« Comment faire pour me procurer ces bretonnes à bas prix ? » médite le directeur de production.

Le metteur en scène est le seul qui ait l'air de trouver un certain intérêt au tournage. Le seul ? Non ! Le vicaire, appuyé contre une colonne, écoute avec recueillement la prière de l'actrice. Il ne peut s'empêcher d'admirer la haute spiritualité de ce visage levé vers la Madone. Cette femme a dû beaucoup souffrir...

★

— Tu sais pourquoi elle a si bien récité dans ce rôle ?

— Non. Je trouve seulement qu'elle a engraissé...

— Deux kilogs qu'elle a dû prendre pour le film précédent où il fallait une femme forte... Elle les reperdra vite ! Alors, je te disais que si elle joue si bien la femme abandonnée, c'est à cause de son ami qui l'a quittée il y a quelques mois !

— Pauvre femme ! Ce n'est pas parce qu'elle est artiste qu'elle a plus de chance que nous !

— Ça dépend à quel point de vue ! Elle se consolera vite, dans son milieu... Il paraît qu'elle va tourner le prochain film avec Gregory Peck...

— Ce n'est pas l'homme qu'il lui faut ! C'est un coureur !

— Il faudra bien qu'il se calme un jour, lui aussi !...

Les deux jeunes femmes s'éloignent dans la petite rue sombre. Derrière elles, le cinéma éteint ses lumières. Le visage de l'actrice reste encore un instant tendu vers le ciel avant de plonger à son tour dans l'obscurité.

Les spectatrices ont donné leur avis. L'actrice peut encore une fois compter sur elles. Elles se comprennent. Elles sont femmes... Dans le cinéma comme dans la vie, c'est bien la même chose...

MARIE-CLAIRE SOLLEVILLE



« Le metteur en scène est le seul qui a l'air de trouver un certain intérêt au tournage. »

PETITE LETTRE A ANDRE BAZIN SUR UN SUJET INTRAITABLE

par Nicole Védres

Mon cher Bazin,

Serez-vous fâché si je vous dis que je m'étonne, et m'amuse même un peu, de l'insistance que vous mettez, Dorsday, les Cahiers, *vous enfin, à me demander un article pour votre numéro sur la femme ? Où avez-vous pris qu'une femme fût qualifiée pour traiter de cela ? A-t-on jamais songé à demander aux Esquimaux ce qu'ils pensaient des films sur les Esquimaux ? Demande-t-on aux Français de France ce qu'ils pensent du Français vu par Hollywood ? La femme et le Cinéma... mais ce serait matière à une série sans fin de numéros, et non pas seulement spéciaux... Mieux vaudrait, croyez-moi, ne pas soulever ce lièvre. Au jeu de la vérité, on aurait trop de surprises... Et même, les femmes eussent-elles dit, en dix volumes, tout ce qu'elles avaient à dire là-dessus qu'on leur ferait encore dire ce qu'elles n'ont pas dit... qu'on les accuserait de saper une idole millénaire, de mettre un terme arbitraire à l'Eternel Féminin, de laisser poindre des goûts, des doutes, une ironie qui font mal augurer des siècles à venir... La plus simple prudence qui, jusqu'à présent ne nous a pas trop mal réussi, assurant aux unes leur gagne-pain, aux autres la tranquillité, nous dicte donc de dire le plus grand bien de la Femme telle qu'on la représente, et telle qu'on l'apprécie — et de nous en amuser, le cas échéant, à part nous... Vous ne sauriez croire comme nous sourions souvent, quoique invisiblement, mais combien nous sommes d'accord pour respecter et louer quand il le faut, vos troubles et vos enthousiasmes. Vous me direz tout aussitôt qu'une femme est mal qualifiée pour juger du sex-appeal féminin à l'écran. Je ne répondrai pas directement, mais vous citerai cette remarque fort pertinente qui fut faite par un homme dont je dirais volontiers qu'il est le plus spirituel que je connaisse si je n'avais, bien par malheur, oublié qui il est : « Il faut vraiment ne pas très bien savoir de quoi il s'agit pour éprouver le besoin tout à coup de donner un nom à une chose qui existe depuis des millénaires... » Ne pas très bien savoir ce que c'est... faire semblant de le savoir... le nommer pour pouvoir en parler beaucoup... en remettre au besoin... Ces exagérations dissimulent, de façon souvent flagrante, une lacune.*

Le cinéma a prouvé jusqu'à l'excès ce qu'on a pu constater ailleurs, que l'obsession de l'érotisme dénotait, à la base, un certain manque d'assurance sur ce sujet. Et je fais ici allusion aux exegètes, tout autant qu'aux réalisateurs. Je n'eusse pas songé d'ailleurs à en tirer d'autres conclusions si vous n'aviez coutume, dans les Cahiers, *d'élargir de tels débats (et vous faites fort bien) aux dimensions sociologiques. Et puisque les inventeurs du mot — mais non de la chose — qui se dit « sex-appeal » sont les Américains, il ne serait certes pas inutile, pour une étude un peu approfondie de feuilleter d'une main les journaux de cinéma ou le courrier des « fans », — et de l'autre le rapport Kinsey... Le « Courrier des fans » !... Je vous vois déjà vous récrier. Où ai-je pris qu'une revue sérieuse comme les* Cahiers *en tînt le moindre compte ?... Sans doute... Mais tout de même... Un producteur américain me disait que le courrier des « fans » à telle ou telle vedette féminine était en rapport direct avec le budget de publicité consacré à cette vedette. Ce budget était-il réduit de moitié, que*

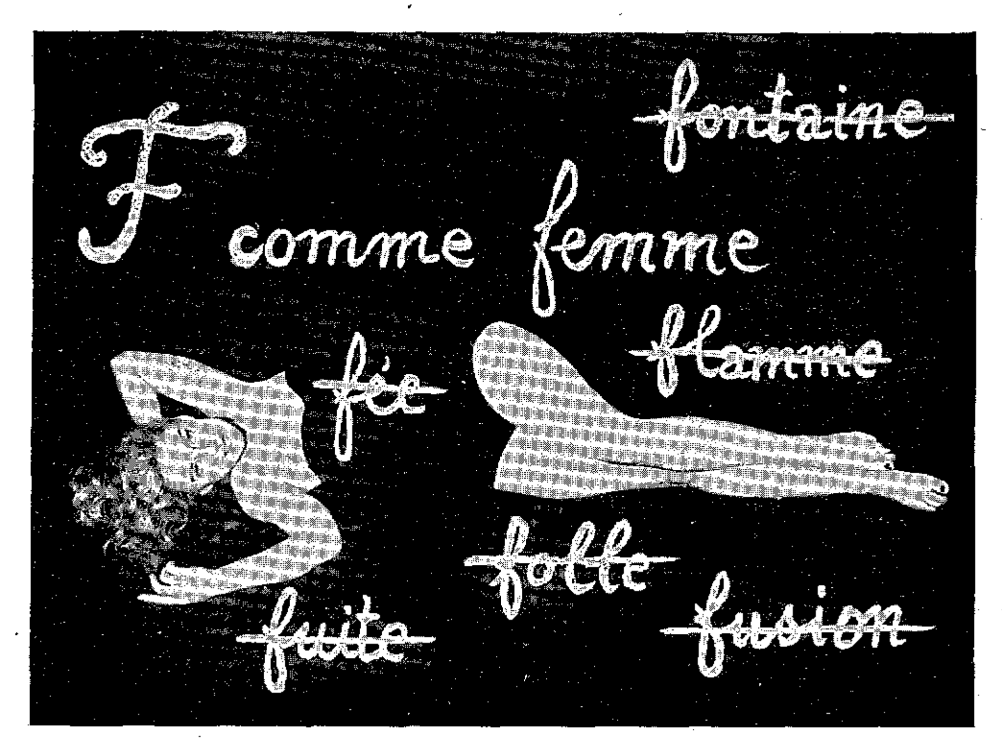
le courrier aussi passait du double au simple... Il suffisait d'y penser comme l'eût dit un homme qui « inventa », lui, l'Amérique et oublia de lui donner son nom... Je demandai à ce producteur s'il en était de même pour les vedettes hommes... Il ne savait pas. Il croyait que non. Il n'y avait pas pensé... Cela aussi donne à penser. Qui nous choisit les hommes que nous devons admirer, qui doivent nous troubler ? Qui ? Vous encore... Nous les trouvons souvent très bien mais peut-être que, de nous-mêmes, nous aurions choisi un peu, un tout petit peu différemment. Nous aimons bien qu'ils aient du sex-appeal, nous aussi, mais s'ils n'ont rien d'autre et jouent mal la comédie, nous trouvons qu'une heure et demie c'est bien long. Vous dirai-je même que certaines d'entre nous poussent l'austérité jusqu'à souhaiter parfois que, dans un film ce ne soit point tant le comédien que le personnage *qui soit doué de sex-appeal... et que nous adorons les comédiens qui peuvent à volonté, et selon les nuances du rôle, en avoir ou non (Gabin, Gérard Philipe). Et si j'ajoute que nous aimons, chez les interprètes des deux sexes — surtout quand ils sont ainsi doués — l'humour, la pudeur et la simplicité, vous crierez que je n'y connais rien. C'est bien possible... N'oubliez pas pourtant que la seule vedette féminine qui fut — les statistiques l'ont prouvé — admirée par les femmes autant que par les hommes, est Greta Garbo. Et convenez que nous n'avons pas le goût si mauvais...*

Mais me direz-vous, si les femmes ont tant à dire, ou à faire, qu'elles le disent et le fassent... Peut-être... Mais ce sera long. Et qui sait si le cinéma durera ce temps-là ? En attendant, que les choses demeurent comme elles sont, que « la femme » vue par l'écran, apparaisse, de décade en décade, comme vous l'avez vue... Plus tard, en regardant ces films, les physiognomonistes curieux remarqueront que nous n'eûmes d'abord pas de voix, mais le nez long, le sourcil abondant, puis que nous eûmes des jambes, des cheveux, mais plus de sourcils ni de seins, qu'ensuite une voix rauque, un buste plein s'accompagnèrent si j'ose dire, de l'absence de nez... Le morphologiste de l'avenir ne manquera sans doute pas non plus de remarquer qu'à la suite d'une erreur qui dura longtemps, on crut que c'étaient les proportions de la bouche qui indiquaient le degré de sensualité alors qu'en réalité c'est le nez, et plus spécialement la narine. Erreur n'étant pas compte, on se référera pour plus de vraisemblance aux images des actualités du même temps...

Je m'arrête, on n'en finirait pas. Et tout votre numéro, sans doute, dit le contraire. Mais, sans plaisanterie, qu'auriez-vous fait, Bazin, si la situation s'était trouvée inversée, si c'était moi qui vous avais dit : nous faisons un numéro, pourriez-vous nous donner un article sur l'Homme ?... Auriez-vous su par où commencer ? N'auriez-vous pas pensé qu'il y avait là matière à cent articles, mais non pas à cinquante lignes ? En désespoir de cause, ne m'auriez-vous pas — pour marquer tout de même votre bonne volonté — répondu par une petite lettre, que le sujet n'était pas « traitable » ?

NICOLE VÉDRES

P.S. — *Je m'avise,* in extremis, *que peut-être vous aviez envisagé tout autre chose... « La femme et le cinéma «, ce pourrait être aussi : les femmes exerçant au cinéma des métiers comme : scénariste, réalisateur, monteuse... je ne vois pas que le problème — s'il y en a un — soit différent de celui qui se pose dans toute autre profession. Défauts, qualités, écueils, sont je crois les mêmes. Mais même là, la convention qui entoure le personnage féminin joue, autant qu'ailleurs. Je vous citerai en m'en excusant, pour finir, un petit épisode personnel : un journal (c'était je crois* l'Ecran Français) *ayant tracé de moi un portrait qu'il voulait aimable, au moment* de Paris 1900, *me dépeignit comme un bourreau de travail, boute-en-train au demeurant, buvant sec, fumant comme un sapeur... Les gens de mon entourage ont bien ri ; les autres, sans doute, l'ont cru. Le plus surprenant est que l'article était écrit par quelqu'un qui me connaissait... mais qui sans doute ne pouvait, sans manquer à la tradition, ni faillir aux règles de la profession, dépeindre autrement le personnage de la femme « au labeur »...*



A

ANNA MARIA PIERANGELI, dite Pier Angeli.

Que va devenir celle qui, encore adolescente, inonda de fraîcheur l'écran où passait le médiocre *Demain il sera trop tard*. Holywood qui respecta un instant son émouvante pureté (*Teresa*, *Miracle à Tunis*) ou en joua avec une équivoque parfois troublante (*Le Diable fait le troisième*) a fini par en faire une trapéziste (*Histoire de trois amours*). Et les Français en font *Mademoiselle Nitouche* ! Elle y sera sans doute charmante, mais il n'empêche qu'on va laisser se gâcher une merveilleuse « ragazza » qui aurait pu conférer à des films intelligents cette authentique poésie qui fait si souvent défaut à l'écran.



B

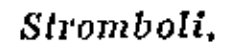
LAUREN BACALL

Dans les remous d'une entrée de cabaret, des jambes descendent un escalier, deux dos de femmes se dirigent vers la salle ; et brusquement, dans une glace, le reflet du Sphinx. Du jour où je vis *Young man with a horn* s'affermit en moi la résolution d'élever des statues à Lauren Bacall. L'attitude gauchie et sacrée de la mante religieuse provoque en nous le malaise, manifeste un excès dont la nécessité est ressentie si la cause en échappe; un personnage habite Lauren Bacall, et l'on en suit sans peine les avatars — personnage limite, aussi prêt aux festins cruels qu'à la construction passionnée.

Démarche de fauve, voix de sable, mais tout d'abord une présence ou mieux, la promesse d'une fascination; bientôt les moyens s'en précisent : un visage immobile, l'intense clarté d'un regard qui sait être vide sans cesser d'intriguer, ou briller au contraire des plus hautes exigences de la lucidité. Voyez-la savourer longuement la compagne qu'elle vient de se choisir : son regard se nourrit de substance humaine; mais il peut brûler assez pour façonner le visage d'un homme, en dépouiller les bandelettes de la résurrection — ou, comme dans Key Largo (merveilleux regards de Nora...) exprimer une confiance assez impérieuse pour en susciter le mérite.

INGRID BERGMAN.

D'aucuns n'ont pas craint de la nommer la nouvelle Garbo ; mais comme cet éloge semble encore mesuré à ses admirateurs. Qu'était Garbo sinon un personnage — condamnée à ne se survivre que par des fables dérisoires: Gosta Berling n'est pas le meilleur film de Stiller, ou Ninotchka le meilleur Lubitsch. C'est pourquoi, délaissant les visages émouvants que Bergman offrit d'abord à des héroïnes mineures, je



Stromboli.





Spellbound.

ne veux retenir ici que l'interprète idéale d'Hitchcock et de Rossellini, la seule qui soit pour eux plus qu'une actrice. Hitchcock sait bien quels personnages, depuis son départ, lui sont interdits ; est-ce hasard si, dans ses derniers films, les hommes ont le privilège des débats ? Et Griffith n'a pas moins de génie sans Lillian Gish, mais celui-ci moins d'efficacité. Rossellini affirme enfin sans équivoque les motifs secrets de ses premières œuvres. Oui, quelle actrice sut mieux joindre d'abord tant de lucidité à l'extrême abandon, imposer cette lisibilité des plus secrets mouvements de l'âme, l'évidence immédiate de ses plus subtils courants; offrant l'image d'un élan sans fêlure, élan du cœur certes, mais plutôt des sens unis à la pensée : la peur la plus physique ne s'y peut distinguer d'une interrogation indicible. Projetée soudain dans un univers d'apparences hostiles, elle devient et nous propose l'énigme qu'elle rencontrait, et que pourrait-elle offrir à présent sinon justement cette marche inlassable, cet itinéraire dont elle suit comme inconsciente les stations, comme emportée par l'élan naturel de ses pas — qui la portent au salut malgré elle parce qu'ils sont

amour, le plus impitoyable, charité, la plus implacable.

De Notorious à Stromboli, d'Under Capricorn à Europe 51, Ingrid Bergman prolonge la même union du mystère de l'épiderme et de l'évidence de l'âme, un art semblable, par les chemins contraires, d'imposer la vérité à travers l'ambiguité des apparences, — mais encore la même démarche passionnée et la plus pure hardiesse à traverser les troubles de l'esprit, du monde ou du cœur.

★

Voici l'avis de Gœthe sur Ingrid Bergman: « ...Vous autres hommes, vous êtes accoutumés à nous voir nous jeter à votre cou; vous n'êtes pas capables de comprendre ce que vaut une femme qui se respecte. Je vous le dis, au nom des anges, au nom de tous les pressentiments des béatitudes célestes qui dorment au fond des cœurs nobles et purs, il n'y a rien de plus noble, de plus pur, de plus céleste que la femme qui se donne tout entière à l'homme qu'elle aime. Quand nous méritons dans toute l'acception du mot, le glorieux titre de femme vertueuse, nous sommes froides, hautaines et dédaigneuses; mais dès que nous aimons, nous déposons toutes nos vertus à vos pieds... » Gœthe (Wilhelm Meister).

C



ANDREE CLEMENT.

Elle fut La Fille du Diable. Enfin, dit-on, voilà celle qu'on cherchait, enfin une « sauvage », une « farouche », un ange aussi... et elle aurait dû, après cette révélation, tourner deux grands films par an avec nos meilleurs cinéastes. On sait ce qu'il en advint. Quel sort curieux que le vôtre, Andrée. Sans doute êtes-vous trop franche, trop honnête. Et voilà que dans La Vierge du Rhin vous montrez que vous avez encore d'autres cordes à votre arc.

DOLORES COSTELLO.

Belle d'une beauté qui ne se perd pas, elle entoure les tourmentés des Ambersons, de son infatigable douceur. On peut dire d'elle ce que dit Stendhal de Madame de Malivert, dans « Armance » : « Elle était restée jeune quoiqu'elle approchât de cinquante ans. Ce n'est pas seulement parce qu'elle était encore belle, mais avec l'esprit le plus singulier et le plus piquant, elle avait conservé une sympathie vive et obligeante pour les intérêts de ses amis, et même pour les malheurs et les joies des jeunes. Elle entrait naturellement dans leurs raisons d'espérer ou de craindre, et bientôt elle semblait espérer ou craindre elle-même ».

D

LINDA DARNELL

Elle minaude, fait la chatte, lance des regards mourants; pâmée sous un baiser, elle ouvre soudain un œil alerte et ne manque pas de prendre le ciel à témoin. Tragique, la conscience la livre au mépris de soi-même. Mais pourquoi trancher ? Ramassant en elle la comédie, elle lui donne des airs de fête intime. J'aime à croire que Galatée, une fois douée de vie, eût gardé quelque part à son origine de marbre ou d'ivoire ; et que sa nature divine lui ait fait attacher peu d'importance à son resplendissement physique; impassible à des attraits où elle n'eût voulu voir que le signe de sa transcendance. Telle Linda Darnell, qui déploie le plus de séduction lorsqu'elle semble y penser le moins, convaincue qu'il lui suffit de paraître. Elle prend à son existence une délectation froide dont elle seule peut connaître l'objet; elle lâche des paroles définitives comme des soupirs, et ses soupirs même sont des décrets.

SOPHIE DESMARET.

C'est un peu le cas d'Andrée Clément avec cette différence qu'elle ne cesse de tourner. Actrice très complète, dont le registre va du

burlesque à la tragédie. Mais l'écran ne retient d'elle qu'un comique facile et qui doit la lasser, Allons, messieurs les metteurs en scène, un peu d'imagination, votre prochain drame confier-le à Sophie Desmarêt.

E



ETCHIKA CHOUREAU.

Le jury qui lui a décerné le prix Suzanne Bianchetti n'avait jamais vu aucun de ses films : I Vinti de Michelangelo Antonioni (l'épisode français), Les Enfants de l'amour de Léonide Moguy et L'Envers du Paradis d'Èmond T. Greville. C'était en somme lui signer un chèque en blanc sur la réussite. Il y a tout lieu de croire que ce crédit est justifié. Etchika qui a l'air d'une cousine de Danièle Delorme, mais d'une cousine mieux portante, *plus éclatante,* a aussi ceci de commun avec une Michèle Morgan ou une Danielle Darrieux : toute jeune elle a déjà le métier d'une comédienne éprouvée. On le voit bien dans ces médiocres Enfants de l'amour : elle émeut à volonté, non pas *à cause de son rôle outrageusement* « mélo », mais uniquement parce qu'elle sait d'instinct ce qu'il faut faire, quelque soit l'affabulation, pour émouvoir le spectateur. On imagine donc ce qu'elle peut « donner », dirigée par un Antonioni.



FILMOGRAPHIE DE GRETA GARBO

Suède :

1921. Film de réclame pour Paul U. Bergström.
1922. Film de réclame pour Konsum.
1922. Lufar Peter (Pierre le Vagabond) de Eric A. Petschler.
1923. Gosta Berlings Saga (La légende de Gosta Berlin) de Maurice Stiller.

Allemagne :

1925. Die Freudlose gasse (La Rue sans joie) de George W. Pabst.

Etats-Unis :

1926. The Torrent (Le Torrent) de Monta Bell.
1926. The Temptress (La Tentatrice) de Fred Niblo.
1927. Flesh and the Devil (La chair et le diable) de Clarence Brown.
1928. Love (Annà Karenine) *d'Edmund* Goulding.
1928. The Divine Woman de Victor Sjöstrom.
1928. The Mysterious Lady de Fred Niblo.
1928. A Woman of Paris de Clarence Brown.
1929. *Wild Orchids de Sidney Franklin.*
1929. The Single Standard de John Robertson.
1929. The Kiss (Le Baiser) de Jacques Feyder.
1930. Anna Christie de Clarence Brown.
1930. *Romance* de Clarence Brown.
1931. Susan Lenox de Robert Z. Leonard.
1932. Mata-Hari de George Fitzmaurice.
1932. Grand Hôtel d'Edmund Goulding.
1932. As you desire me (Comme tu me veux) de George Filtzmaurice.
1934. Queen Christina (La Reine Christine) de Ruben Mamoulian.
1934. The Painted Veil de Richard Boleslawski.
1935. Anna Karenine de Clarence Brown.
1936. Camille (La Dame aux Camélias) de George Cukor.
1937. Conquest (Marie Walewska) de Clarence Brown.
1939. Ninotchka d'Ernst Lubitsch.
1941. Two Faced Woman (La Femme aux deux visages) de George Cukor.

G

AVA GARDNER

Pandora, (Albert Lewin, 1950), film insolite sacrifié au culte de l'Etrange, auquel nous naquîmes enfants. Magie, replis du merveilleux... Les apparitions doivent être minutieusement préparées, entourées de rites nécessaires et fervents, soigneusement entretenues. Alors, sur le sable brûlant d'une plage inconnue, sous un soleil de plomb, dans les profondeurs vertes d'une



Ava Gardner.

sylve étouffante, l'oiseau de paradis, perché sur l'arbre mort, jette son cri, et le boiteux s'élance. Alors, passés tous les tournants dorés de genêts des chemins plats de Sologne, s'ouvrent les grilles du domaine mystérieux de nos rêves, où resplendit un unique visage. Alors, mille oiseaux s'envolent, et le battement des ailes de l'ange enveloppe Ludegarde.

Ici, Aurélia a le regard marin et la chevelure salée des ondines. Subtilement entravé par les robes lamées, les surprises-parties et les torpédos de l'époque 1930, le corps d'Ava Gardner est pourtant celui de Pandora la première femme, qui avec ses cheveux dénoue les liens de toutes les fatalités.

Quand Pandora tous ses vêtements quittés, nage jusqu'au yacht immobile et silencieux, s'enveloppe d'une voile blanche puis s'enfonce doucement dans les profondeurs du bateau fantôme, quand dans le décor lunaire des arènes la cape du matador tourbillonne autour d'une tête bondissante, quand les yeux de l'aube s'ouvrent sur le sable humide d'une plage inviolée, quand enfin dans le miroir de la cabine, Pandora réapparaît, enveloppée dans la même voile blanche et ses cheveux ruisselants, mais pour ne plus repartir — et que les mêmes paroles qu'à sa première apparition reviennent sur ses lèvres et celles du Hollandais Volant, le cinéma redevenu la lanterne magique de notre enfance nous a emportés très loin et très haut sur l'aile des songes...

GLORIA GRAHAME

S'il faut en croire CINÉMONDE — et nous croyons CINÉMONDE — Gloria Grahame lit très attentivement les CAHIERS DU CINÉMA et traduit à ses producteurs les lignes qui la concernent. Gloria est donc comme notre marraine virtuelle. Son visage de chat sommeillant, nous l'aperçûmes pour la première fois dans Grossfire ainsi que dans un Capra : La vie est belle. Nous la revîmes donc dans Macao de Sternberg, puis dans un rôle plus important avec The sudden fear (*Le masque arraché*). Elle dompte les éléphants dans Sous le plus grand chapiteau du monde. Fritz Lang l'a défigurée dans The big Heat; le dépit — et particulièrement celui amoureux — est le sentiment qu'elle sait le mieux exprimer. Le rouge de la confusion, lui monte aux joues avec la rapidité de l'éclair; l'on n'a pas mieux défini son jeu qu'en disant qu'il est une perpétuelle « correspondance du regard et des joues ». Elle déclarait récemment à la Presse : « Avoir l'air sexy ? c'est très simple, il suffit de penser à un homme ».

Gloria file actuellement un assez mauvais coton, préférant flirter que respecter ses contrats. Tout comme Lauren Bacall, Gloria dort sans chemise. Mariée à Nicolas Ray mais divorcée peu après, elle doit à cet excellent metteur en scène 1) son meilleur rôle dans Le Violent, 2) un petit garçon : Timmy Ray, 4 ans et demi.

Gloria Grahame.





H

SUSAN HAYWARD

Elle est celle qui ouvre le mieux les yeux; elle semble naître chaque fois qu'elle s'éveille. On raconte qu'elle s'endort sitôt qu'on l'embrasse. A 18 ans elle gagna un prix de peinture de 75 dollars. Elle manqua de peu être Scarlett O'Hara, mais elle était trop jeune. Cukor la découvrit, la lança après lui avoir appris à crier ce qu'elle fait admirablement dans tous ses films de *Girls on probation* jusqu'à *The story of Demetrius* en passant par la hyène du Kilimandjaro et les taureaux brama des *Indomptables*. Elle *vient de divorcer*. Dans *La femme du Président*, elle fume la pipe, sème et récolte, crie, bien sûr, et à ravir et la terre dont elle se pomponne met en valeur un jeu de fossettes étonnamment varié.

I

ISABELLE.

On se doit de signaler aux producteurs en mal de sujet contenant un beau rôle d'héroïne, ce scénario qu'ils pourront trouver dans le petit Larousse : « L'archiduchesse d'Autriche, Isabelle, fille de Philippe II, *dont le mari assiégeait Ostende*, fit, dit-on, vœu de ne pas changer de chemise avant la prise de la ville. Celle-ci eut lieu après trois ans de siège et le nom de la princesse serait resté à la couleur que sa chemise avait pris dans l'intervalle ». Il faudrait évidemment réaliser le film en Technicolor.

J

JENNIFER JONES

Au contraire des gravures égyptiennes qui montrent les femmes, la poitrine de face, les membres et le visage de profil, *Jennifer* Jones se présente volontiers à nous de face, la poitrine de profil. Dans un film discutable : *Les Insurgés*, elle ne portait qu'une même jupe d'un bout à l'autre du film, mais accompagnée de treize corsages différents par la couleur, et la matière. A mesure qu'elle s'éprenait de John Garfield, les corsages devenaient plus décolletés. L'un d'eux était assorti à la chemise de Pedro Amendariz. Entre *les deux*



seins de Jennifer — dans ce film elle se nommait China — une petite croix d'argent *sautillait, se frayant un chemin.*

JEUNE FILLE

Cernés de tous côtés par la Femme, consacrerons-nous ici quelques lignes à sa délicate larve, la Jeune Fille ? L'écran, hélas, ne se montre guère révélateur à l'endroit de cet animalcule charmant peu accessible dans sa fragile et dure chrysalide. Au ci-

néma, les Jeunes Filles sont presque toujours en uniforme... Uniforme rose de l'adolescence, mais empesé et conventionnel, uniforme dessiné une fois pour toutes par des montreurs d'ombres sans imagination.

Entrez, entrez, Lollobrigidettes, Pampaninettes, apprenties-vedettes... A ce premier bal de la lumière, vous serez toutes Ingénues: voilà qui rassure les mères de famille et les fiancés timides, émeut les messieurs mûrs et comble les producteurs... Perverses, sages, libertines, rouées ou candides, il importe à tous que vous barbottiez dans le rose bonbon.

Mais, hélas, Belles de Jour, vraies ingénues qui affrontez les caméras, attendez-vous aux plus violents outrages — en ce royaume, les derniers peuvent n'être que les premiers —, craignez de voir vos âmes délicates tripotées par les doigts gourds de bateleurs impuissants à détortiller vos secrets, défiez-vous des feux trop crus qui forcent vos corolles avec des douceurs d'ouvre-boîtes, offusquent les gouffres obscurs et parfumés de votre intimité...

Ce que nous voulons, nous, c'est jouer avec vous le jeu précautionneux et délicieux des poursuites, des détours, des égarements, des feintes, des retrouvailles, des leurres, des conquêtes et des abandons ; c'est surprendre vos regards de biches, vos pâmoisons ambiguës, vos moiteurs acidulées, la palpitation de vos pulpes turgides, vos trahisons menues, vos déterminations soudain effroyables, tout ce enfin que de vous la meilleure littérature romanesque nous a laissé entrevoir, deviner, ressentir, déguster. La quête de vos secrets perdus dans de folles farandoles, et saisis au détour d'un regard, d'un baiser ou d'un soupir suscite nos délices de vieux oiseaux blessés.

Ne vous hâtez pas de nous traiter de précieux, de décadents... songez plutôt aux images que le cinéma français nous offre de vous : Dortoir des Grandes, Les Enfants de l'Amour sont les plus typiques des exemples récents puisqu'ils réunissent à eux deux la quasi-totalité de vos visages.

Qu'allâtes-vous faire, mes tourterelles, dans ces incroyables galères où vous nous entraînâtes à votre suite pour nous offrir je ne sais quelle mascarade policière et surtout quel peu supportable festival de ventres ? Ce ne sont pas des thèses sociales que nous mettons en cause, mais une conception de l'art et du goût. Et si nous faisons la petite bouche — quand ce sont les vôtres qui nous intéressent, — c'est que nous n'aimons pas vous voir prématurément vouées à la disgrâce de la gravidité : citrouilles vacillantes perchées sur l'échalas de jambes trop grêles, poussahs à l'envers, voilà quelles formes nos modernes Fée Carabosse vous ont prêtées.

Pour quelques Fleuve ou Dernières Vacances, pour quelques Rideau Cramoisi et Journal d'un Curé de campagne dans un registre plus tragique, quel tribut de navets devrons-nous encore payer avant de vous voir incarner les Gilberte Swann, les Sylvie, les Mathilde de la Mole, les Albertine ?...

JOAN FONTAINE.

Dans les romans anglais des femmes parlent aux femmes et les prennent à témoin. Joan Fontaine poursuit la même confidence, avec le visage de la pudeur. De Lettre d'une inconnue aux Amants de Capri elle livre difficilement une âme difficile et lorsqu'elle s'en va, dans la mort ou dans le monde, impossible à saisir après s'être révélée, elle a, vers ce qu'elle abandonne, le regard du mystère et de la mélancolie.



K

HILDEGARDE KNEFF

On a dit qu'elle serait la Marlène de demain. Rien n'est moins sûr, pourtant en fait de sex-appeal...



Hildegarde Kneff.

L

VIVIEN LEIGH.

Ce n'est pas Scarlett, comme on l'a cru, comme on le croit souvent, mais Anna Karénine. Elle en a la brusquerie et le détour, le remord et l'insouciance. Mais avant tout, elle n'est pas bonne. On sent dans son regard, après les premiers films de la douceur et de l'amour, un tel orgueil, une telle intransigeance, un tel refus de la fuite du temps, qu'elle ne peut que sombrer.





Avant la piqûre (*Les Orgueilleux*).

MICHELE MORGAN.

La publicité qui nous révèle brusquement, à propos des Orgueilleux et à l'occasion d'un soit-disant numéro de streap-ease, que le personnage de Michèle Morgan est « aussi » sensuel, ne nous prend pas de court : nous le savions depuis longtemps. Très exactement depuis Gribouille (1937). Et cela crevait les yeux dans Orage (1937), L'Entraîneuse (1938), La Loi du Nord (1939), Fabiola (1947), Aux yeux du souvenir (1948) et Le Château de verre (1950). Le charme de Michèle Morgan est toujours né de l'opposition entre la pureté de son regard et la gourmandise, têtue, serrée, de ses lèvres.

N



Asta Nielsen dans *Hamlet*.

ASTA NIELSEN.

La génération de l'après-guerre que le mystère Garbo fait encore rêver et qui a pu, il y a peu de temps, admirer encore le galbe bien conservé des fameuses jambes de Marlène, ne peut aucunement se rendre compte ce que le nom de la « Asta » a signifié pour la génération des années 20, partout dans le monde. Qui se souvient que, dans son livre « l'Homme visible », Bela Balazs, marxiste raisonné, se transforma en poète débordant d'un lyrisme délirant en écrivant tout un chapitre sur la Nielsen, où, nouveau Fortinbras, il s'exclame « Baissez les drapeaux devant elle, car elle est incomparable ! ». Nos jeunes fervents de cinéma souriront — (car la France de Sarah Bernhardt semble bien loin) — à l'idée d'un film où Hamlet est non seulement joué par une femme, mais dont le dénouement naïf et fort contraire à Shakespeare révèle que ce héros récalcitrant ne fut qu'une femme déguisée en homme. Pourtant quand on regarde, dans ce film de Sven Gade de 1920, son visage de Jeanne d'Arc, la noble fragilité de son corps flexible comme un sabre de Damas, on ne pense plus à se moquer. Tous les acteurs, de Joseph Kainz et Alexander Moissi à Jean-Louis Barrault, ne sont-ils pas également contraires à la conception shakespearienne qui préconisa un personnage mélancolique, donc grassouillet et vite hors d'haleine ?

Aujourd'hui Asta Nielsen est un peu trop facilement cataloguée comme actrice « ex-

pressioniste ». Néanmoins rien n'est plus faux, car elle est plutôt ce que l'on devrait appeler une actrice expressive « stylisée », dans le sens d'une arabesque décorative, d'ornement assujetti à une stricte et pure stylisation linéaire, quasi emblématique, caractéristique des années 20. (Rappelons-nous, par exemple, cette affiche de l'Atlantide de Feyder, exposée dans le hall de la Cinémathèque Française ou les figurines de mode genre Poiret pour mieux comprendre ce style linéaire pur qui n'a absolument rien à voir avec l'ivresse de la ligne du style « nouille » dit de « métro » de 1900 et qui a fort peu d'analogie avec l'art abstrait bien qu'il provienne comme ce dernier de la même lignée.) Asta Nielsen au visage soi-disant impassible tel un Pierrot lunaire et dont les paupières lourdes et meurtries s'abaissent dans un tremblement à peine perceptible sur des yeux immenses, profonds, brûlant d'un feu douloureux et dévorant cette face blème comme le fait aussi la sombre frange rectangulaire de sa raide chevelure. Elle est la quintessence de la femme « stylisée », comme la concevait cette époque sophistiquée, nerveuse, à l'idéologie cultivée dans une sorte de serre chaude. N'est-il pas cependant curieux que cette frange sombre des Kiki, des Polaire ne confère pas à la Nielsen le même envoûtement érotique, ce nimbe quasi équivoque de l'ensorcellante Louise Brooks ? Bien que les Allemands l'aient fait jouer souvent des vamps, l'érotisme de la Nielsen est d'un autre bord, et ainsi ses rôles de prostituées auxquelles elle savait donner une humanité désespérée, ces vieilles prostituées avachies par la misère de l'expérience qu'elle personnifiait, quand son propre visage commençait à se flétrir, trouvent encore aujourd'hui, mieux que ses rôles de vamps entortillées de l'inflation, une résonance chez nos spectateurs plus sceptiques et rebelles à l'émotion mélo.

Asta Nielsen, grande tragédienne de théâtre, est de la même souche que la Duse dont elle a le geste noble et las, les mains transparentes qui semblent toujours porter quelque blessure invisible à la manière des héroïnes de Gabriele d'Annunzio, mains qui errent et flottent sur l'écran, mues par une étrange vie intérieure. Elle est proche également des héroïnes d'Ibsen dont elle a tourné une Hedda Gabler à la fois pleine d'exaltation brûlante et de passivité frigide. Ainsi, malgré sa grande sensibilité pour la pantomime du film muet, la conception de ses rôles au cinéma n'est point tellement éloignée de son comportement sur la scène. D'ailleurs elle n'aimait pas le montage court à l'américaine, elle demandait à ses metteurs en scène (dont deux : Urban Gad et Sven Gade furent également ses maris successifs) de lui donner le temps de jouer, de tourner de longs mètres sans changer de plan et de le prendre en entier sous le même angle, de faire évoluer le développement tragique de ses grandes scènes sans couper. Au fond elle a dû préférer cette période des années de 1911 à 14 aux scénarios sommaires où l'on s'en remettait à son art consommé et où était noté : « L'enfant d'Asta meurt. A présent elle a sa grande scène ».

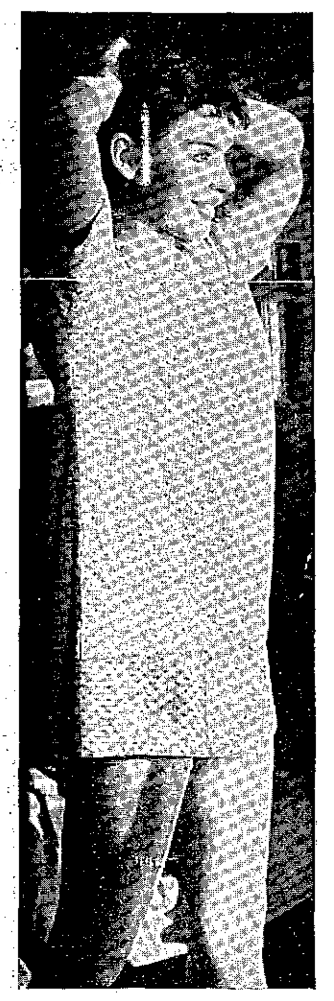
Qu'elle n'ait pu s'entendre, dans la Rue sans Joie, avec une Garbo inexpérimentée et dépourvue de tout artifice de comédienne — car l'art de la Nielsen était « artificiel » dans le bon sens du terme, d'un raffinement extrême malgré une apparente simplicité — rien d'étonnant à cela. Elle parle encore aujourd'hui de Garbo en l'appelant « cette dame aux grands pieds dont j'ai oublié el nom ».

Une séquence dans cette Rue sans Joie révèle peut-être plus que n'importe quel autre ce que fut l'art expressif de la Nielsen : quand dans la boutique du bijoutier, sous les yeux avides du trafiquant, le bijoutier essaye des colliers de prix à une Asta raidie, entièrement passive, celle-ci lève d'un geste d'automate une glace, sans s'y regarder vraiment : sur son visage comme privé de volume apparaît à deux reprises le rond lumineux qu'y projette la surface du miroir et il devient grâce à elle subitement plus qu'un simple accessoire. (Pabst cherche ici un savant jeu de lumières et de reflets, mais c'est à la Nielsen qu'incombe d'accentuer une passivité trompeuse qui est celle d'une nappe d'eau aux remous caché dans ses profondeurs.) Balazs rappelle une scène de Absturz où elle joue, comme dans Dirnentragödie (La Tragédie de la Rue), une femme vieillie, et où elle se maquille afin de reconquérir « son homme » qui, après de longues années, va sortir de prison et l'a connue jeune et belle. Elle se maquille méthodiquement, puis, vaincue d'avance, efface tout d'un geste las. Et ensuite elle attend affaissée, déchue, près d'un réverbère l'homme qui passe et ne la reconnaît pas. Grâce à la Nielsen, ce mélo devenait du grand art.

On l'a vue, jeune encore, badiner dans Englein (Petit Ange) ou dans l'A B C de l'Amour d'une manière qui reste toujours involontairement un peu sérieuse, comme étonnée d'elle-même. Préférons toutefois à cette gaîté flottante et vague la Nielsen tragique comme elle nous apparaît déjà dans toute sa perfection, et telle un daguerrotype animé, dans son premier

rôle de cinéma, *Abîmes*, seul film qu'elle ait tourné dans son Danemark natal avant de devenir dès 1911, sous l'égide d'Urban Gad, « la » grande star allemande.

MAJ-BRITT NILSON

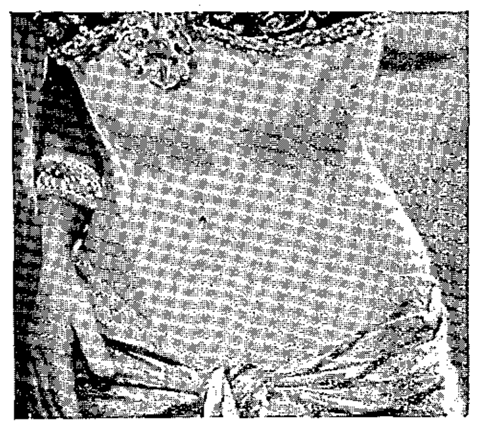


Maj-Britt Nilson dans *Sommarleck* d'Ingmar Bergman.



OMBILIC

La charmante Gina Lolobrigida a été lancée par la gorge. Une gorge généreuse en vérité et faite — ceux qui, grâce à des décolletés eux aussi généreux, en ont vu plus de la moitié dans le « civil » peuvent en témoigner — d'une matière à la fois marmoréenne et transparente qui fascine le regard et énerve la main. Une réflexion plus approfondie prouve cependant que la gorge de Gina n'est pas son plus étonnant accessoire érotique, qui se révèle être l'ombilic, admirable petit cratère parmi de laiteux valonnements. Ceux enfin qui ont vu aussi *La Provinciale* de Mario Soldati savent maintenant que Gina ne dispose pas que d'une gorge, d'un nombril et d'une très belle chute de rein, mais aussi d'un très sûr et très sensible talent de comédienne.



Gina Lollobrigida (détail).



ROSANA PODESTA

Voici la baigneuse de *La Red* et la Nausicaa d'*Ulysse* dans l'intimité : gentille comme tout.



nir de celle-ci ? Comment parler de Simone Simon sans recourir aux éternels clichés : sensualité animale, grâce féline, etc...? » Et bien, concluons ensemble : Simone Simon est une fille très bien.

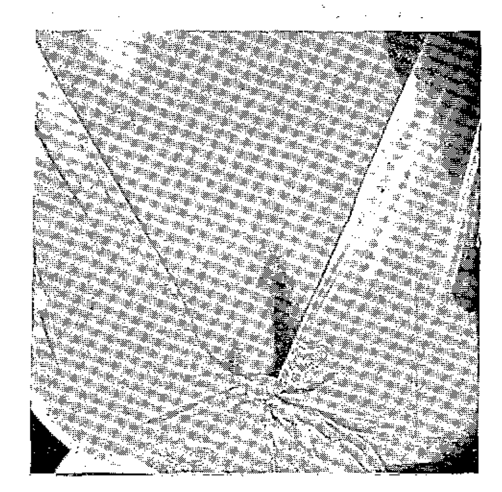
Q

QUESTION.

Pourquoi ne voit-on plus à l'écran Dorothy Mac Guire, Barbara Bel Geddes, Sally Forrest, Mary Astor, Joan Bennett, Nadine Alari, Patricia Neal, Cathy O'Donnel, Lizabeth Scott, Audrey Totter, Claire Trévor, Teresa Wright, Maria Casarès ?

R

JANE RUSSELL



Jane Russell (détail).

S

SIMONE SIMON.

Parmi les jeunes filles qui faisaient trempette dans le Lac aux Dames, il y avait Puck, c'est-à-dire Simone Simon. On a beaucoup parlé de son visage de pékinois, mais pas assez de sa voix quémandeuse de fillette énamourée. C'est grâce à elle que Tourjanski a frôlé le chef-d'œuvre avec Les Yeux noirs. Jean Renoir, qui a dirigé les plus belles femmes du monde, ne manqua point d'utiliser Simone Simon dans La Bête Humaine. On murmure que Gloria Grahame reprendrait le rôle dans le remake que doit mettre en scène Fritz Lang. Gloria Grahame n'est-elle point justement fort digne de succéder à Simone Simon puisqu'hélas personne ne semble se souvenir de celle-ci ?

T

GENE TIERNEY.

Son teint de jeunesse sans éphémère, ses yeux en amande, son air d'innocence et sa perfidie ne font-ils pas penser comme naturellement aux « Liaisons dangereuses » ? Voilà bien une de ces étrangetés propres au cinéma que de découvrir sous le fard de la putain de Shangaï, sous le désir de la louve des westerns et de la tapageuse américaine, dans la cité où l'on parle maltais, chinois, birman ou norvégien, le visage le plus fin, le plus pur du dix-huitième français.

TONNERRE

C'était déjà une fille du tonnerre, Marilyn, quand elle posait pour les calendriers. « Levez-vous, orages désirés ! » semble-t-elle dire. Ce fut Niagara.



Marilyn Monroe telle que la gloire en elle-même ne l'a pas changée.



UTOPIE.

Utopia, terre de nulle part. Le rêve de Thomas More n'est-il pas un rêve féminin? Imaginer l'île chimérique est refuser un monde qui blesse, qui entrave la liberté, et particulièrement la liberté de l'amour. Moins visionnaire que le grand chancelier d'Angleterre, ne formons-nous pas petitement, au jour le jour notre royaume d'Utopie, ne nous évadons-nous pas mystérieusement vers l'île merveilleuse grâce à Lucia Bose un soir, Joan Fontaine un après-midi, Bergman un matin, sur un écran ? Et le jour où ce ne sera plus possible où la zone d'ombre restera la zone d'ombre sans devenir un refuge de sécurité, où notre imagination nous interdira l'évasion, ce jour-là sera celui d'une certaine mort, une mort irrémédiable. Mais où sont les utopies de l'enfance du cinématographe ?

V

ALIDA VALLI



Alida Valli dans *Siamo Donne.*



WAKASA (Princesse). Personnage du film de Kenzi Mizoguchi Ugetsu Monogatari, interprété par Machi-ko Kyô.

La princesse Wakasa mourut sans avoir connu l'amour, et de ce fait se vit condamnée à errer éternellement dans l'au-delà sans trouver le repos. Par de grands sortilèges, elle obtint de revenir pour une nuit dans sa demeure terrestre, dont de puissants génies reconstituèrent l'apparence trompeuse. Le pauvre potier Genjuro fut choisi pour accomplir ce qu'une mort prématurée avait empêché. Conduit au palais de la princesse, il dîna avec elle, puis se vit offrir de plus émouvants plaisirs. Là le rustre s'endormit, au grand déplaisir de la belle. Mais tiré de son insolent sommeil par une duègne, il fut avec la princesse conduit au bain, afin de réveiller une ardeur fort souhaitée.

Les effrois puérils, les poursuites brèves, les cris rauques et étouffés, la piscine fumant sous la lune, cette gesticulation véhémente, cette façon bondissante et raffinée de faire l'amour nous rendent bien *plaisante la découverte que nous y faisons* du savant érotisme extrême oriental.

« Poitrine contre poitrine, comme deux canards-mandarins amoureux,
« Qui s'ébattent dans l'eau,
Tête contre tête, comme un couple tendre de phénix
Qui construit avec zèle son nid de brindilles,
Elle presse ses lèvres vermeilles sur la joue de l'amant;
Il tient entre ses mains vigoureuses la tête penchée de l'amante,
Dont les jambes gainées de soie cherchent appui sur les épaules de l'ami
En dévoilant ainsi les deux arcs d'une faucille de nouvelle lune.
Les agrafes d'or se défont sur sa tête
Et sa chevelure s'épand sur les coussins
Comme un nuage sombre.
Assaillie de tendresse impétueuse,
Elle pousse un cri de bonheur semblable au cri du bruant;
Sa bouche s'emplit de suave salive
Et, luxurieuse, elle darde sa langue sur le plaisir.
Mais le souffle de ses lèvres vermeilles
Halète et va s'affaiblissant.
Sur ses yeux descend la nuit,
Sa peau se mouille de perles fines,
Scintillantes,
Sa gorge lisse palpite
Comme les vagues de la mer.
Ah ! les voilà consommées
Toutes les délices de l'amour volé :
Deux amants ont parfait leur étreinte. »

(Kin P'ing Mei, roman chinois du dix-septième, Guy Le Prat, éditeur).





YACHT

Voir à Ava Gardner.

Z



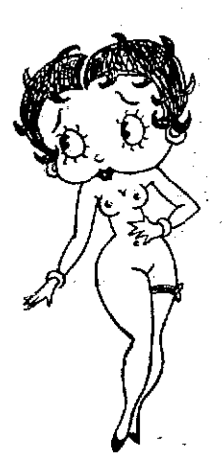
Jane Adams fait l'X.

Zagu Pitts dans *Les Rapaces.*

...et pour terminer dignement voici le streap-case de Betty Boop.







Ce dictionnaire exhaustif de la femme au cinéma a été rédigé par Mlle Lotte H. Eisner pour Madame Asta Nielsen et pour les autres demoiselles par quelques jeunes gens dont François Truffaut, Jacques Rivette, Philippe Monsablon, Jean-José Richer, Michel Dorsday et Frédéric Laclos. La filmographie de Greta Garbo est un résumé de celle parue dans le n° 17 de la revue uruguayienne « FILM ».



Machiko Kyo.

LES FEMMES ET LE CINEMA AU JAPON

par Suzanne Audrey

Aller au théâtre à Tokyo, est une honorable expédition. Il faut partir le matin de bonne heure, sachant qu'on ne sera pas rentré avant des heures tardives dans la soirée. Les Japonais, — comme les Chinois, — aiment leurs classiques. Ils en sont imprégnés, les connaissent par cœur, et prennent un grand plaisir à suivre de façon fugitive la vie de ces héros qui font un peu partie d'eux-mêmes. Le spectacle dure cinq à six heures, et c'est un grand déploiement de rire, de bavardage, d'enthousiasme, de coca-cola, et de coups d'évantail...

Aller au cinéma, par contre, est une distraction facile et délassante. Dès que l'on entre dans une de ces immenses salles qui pourraient être vraiment belles si elles étaient un peu mieux entretenues, et qui jalonnent le centre bruyant de Tokyo, tout devient froid, on laisse à la porte l'âme de l'Extrême-Orient. Le temps est limité comme en Occident, la foule immobile et anonyme. Seules une curieuse odeur de mauvais parfum et des pelures d'orange qui traînent par terre vous rappellent que l'Europe est fort loin.

Le public est différent. Ce ne sont plus comme dans les théâtres de Kabuki et de No des familles entières qui se déplacent, des femmes nanties de nombreux enfants qui jouent dans les allées en croquant des cacahuètes, apprenant déjà sans s'en douter les tirades les plus célèbres des héros nationaux japonais, et habituant leur regard aux délicates couleurs des costumes. Ce ne sont plus les japonais vêtus de Haori noirs (1), érudits et distingués, assis dans les premiers rangs et qui suivent sur un vieux texte annoté le déroulement du drame.

Le cinéma, au Japon, n'a rien du spectacle familial et national que constituent les pièces classiques de Kabuki et de Joruri, ou même les longues et monotones représentations de No. Une fois dans la salle, les individus deviennent des spectateurs passionnés et silencieux. Les femmes n'y vont plus en famille, mais « entre amies », et lorsqu'elles amènent un enfant, c'est qu'il n'a que quelques mois et qu'elles peuvent rester debout en le portant sans bruit attaché dans le dos.

(1) Le Haori est une veste de soie que les Japonais mettent pour sortir.

Cette nouvelle forme de la présence féminine est caractéristique du Japon moderne. Il s'est en effet produit, surtout depuis la guerre, une révolution dans le public de cinéma, le nombre des spectatrices s'étant considérablement accru. Alors qu'avant la guerre la proportion des femmes dans les salles était assez faible, aujourd'hui 50 % du public est féminin, à peu près comme aux Etats-Unis, mais cette transformation s'est opérée au Japon en quelques années. Il faut en chercher les causes dans le changement profond de la condition des femmes. Un grand nombre d'entre elles, dans les villes, s'est vu obligé de travailler à la suite des bouleversements dûs à la guerre et à la défaite. Et, si étrange que cela puisse paraître, elles ont eu ainsi la possibilité de mêler à leur vie un peu de liberté.

Autrefois, dans la grande majorité des cas, une femme mariée ne sortait pas facilement de chez elle. Il eût certainement été mal vu d'aller seule au cinéma. Aujourd'hui, la femme qui travaille jouit d'une bien plus grande liberté d'action et voit augmenter son indépendance, même financière. Elle a désormais à la fois la possibilité et les moyens d'aller au cinéma. Or, comme son mari, elle peut être assez dépensière et consacrer une partie importante de son revenu — déjà peu élevé — à des « distractions » parmi lesquelles le cinéma tient désormais une grande place.

Cette place, on peut la mesurer en feuilletant les nombreux journaux féminins. On compte actuellement à Tokyo près de 12 magazines et quotidiens s'adressant au public féminin avec un tirage de 4.000.000 par mois. La création de ces journaux, qui n'existaient à peu près pas avant la guerre, a certainement contribué à renforcer le goût des femmes pour le cinéma. Les Japonaises qui lisent des livres ou des journaux vont au cinéma beaucoup plus assidument. Il faut d'ailleurs remarquer que, systématiquement, une grande partie des films nippons est tirée de séries de nouvelles publiées par les grands journaux comme le MAÏNICHI, l'ASAHI, ou le YOMIURI SHIMBUN.

L'occupation américaine, l'émancipation des femmes appliquée systématiquement par le Général Mac Arthur, et l'arrivée en cascades d'innombrables films retraçant les épisodes les plus variés de la vie féminine aux Etats-Unis, ont beaucoup contribué à donner au cinéma un regain de prestige et d'intérêt auprès des femmes japonaises. Désormais, celles-ci pouvaient entrevoir ce qu'était vraiment la liberté telle qu'elle était conçue en Occident. En particulier, les Américains, qui voient dans l'éducation la substance des libertés démo-



Eiji Okada et Yoskido Kuya dans *Till we meet Again* de Tadaski Imai.

cratiques, ont imposé au Japon le libre accès à l'éducation pour les femmes qui ne pouvaient avant la guerre entrer dans aucune des grandes universités. Ce changement a été très favorable au cinéma : en fait, il est prouvé qu'une personne s'intéresse d'autant plus aux films qu'elle est instruite, contrairement à ce que pensent certains producteurs qui croient de leur intérêt de viser le plus bas possible. On voit ainsi dans les rues de Tokyo une véritable armée d'écolières et de jeunes étudiantes qui vont encore au lycée et déjà au cinéma.

C'est d'ailleurs une des caractéristiques de la clientèle féminine que sa jeunesse. 70 % du public est composé de femmes entre 14 et 30 ans. Au Japon, le succès du cinéma auprès des jeunes qui n'ont pas encore 20 ans est certainement beaucoup plus grand qu'en France.

D'ailleurs, les producteurs font en général montre d'incompréhension pour le goût des adultes. Les femmes plus âgées qui vivent encore selon les principes rigides de l'éducation d'autrefois et portent le kimono vont beaucoup moins volontiers à ces spectacles étranges composés suivant des techniques occidentales. Si elles le font, c'est souvent par simple désir de curiosité et parce que leurs enfants affichent un curieux amour pour ce genre de spectacle. Quant aux plus jeunes, lasses d'avoir vu des films de propagande et entendu des mots d'ordre, elles sont avides de découvrir tous les visages et les subtilités du nouvel Eden proposé par le cinéma.

★

Cette nouvelle composition du public allait-elle faciliter l'émancipation de la femme à l'écran ? Le premier résultat frappant fut l'apparition d'actrices de cinéma japonaises. Les femmes dans la salle ont appelé les femmes à l'écran. Au Japon, comme dans tous les pays du monde, les femmes vont au cinéma pour y voir leurs actrices préférées.

L'apparition généralisée d'actrices à l'écran est assez étonnante dans un pays où encore actuellement les femmes ne jouent jamais au théâtre les rôles des pièces classiques japonaises. Que ce soient les drames de Kabuki : les Aragoto, ou même les danses hiératiques comme *Fuji Musume*, ou encore les tragédies lyriques de No, forme la plus ancienne de la tragédie japonaise, tous les acteurs sont des hommes, les « onnagata », qui tiennent tous les rôles féminins. Certains d'entre eux, comme Onoé Baïko, par exemple, ont atteint une renommée nationale.

Il n'est donc pas question de venir admirer des actrices. Du reste, l'art du fard et du costume a atteint un tel degré de perfection au Japon, qu'il est absolument impossible de ne pas être entièrement pris par le jeu des acteurs même lorsque ceux-ci jouent des rôles de femmes.

D'autre part, on ne peut parler de théâtre moderne dont le répertoire reste très limité. Entre le théâtre proprement classique et encore très populaire — beaucoup plus que nos pièces classiques en France — et le simple spectacle de music-hall avec ses « Can Can musume », — l'équivalent des chorus girls aux Etats-Unis —, il y avait un vide qu'est venu combler le cinéma.

Dans les anciens drames japonais portés à l'écran, le cinéma prit la liberté — qui a dû sembler révolutionnaire en son temps — de faire appel à des femmes pour jouer les épouses secrètes et passionnées, discrètes et patientes de ces films historiques. Cette liberté est devenue courante après la guerre. Le cinéma s'est emparé de classiques dont, il y a seulement quelques années, les Japonais n'auraient jamais pu imaginer de les voir adapter avec une distribution féminine. Ainsi la pièce célèbre « Gengi Monogatari » — Les aventures de Genji — joué deux fois par an au théâtre de Kabuki par les acteurs les plus célèbres a fait le sujet d'un film où le rôle principal est tenu par une actrice, Machiko Kyo, qui a déjà une réputation internationale, car c'est elle qui tient le rôle de l'épouse dans *Rashomon.*

Mais depuis la guerre, l'évolution s'est précipitée : les actrices ont envahi l'écran et, à côté des rôles traditionnels, leur champ d'action s'est d'autant plus élargi que les sujets de films sont devenus plus centrés sur les problèmes féminins.

Les actrices japonaises, malgré leur désir de s'adapter aux coutumes occidentales et de porter des « Yofuku » (vêtements d'outre-mer), gardent en fin de compte une personnalité et un charme très particuliers qui ne ressemblent en rien à ce que nous connaissons dans cette partie du monde. Parmi les plus remarquables actuellement, on peut citer Machiko Kyo. Cette actrice ne joue que depuis quelques années et était mieux connue auparavant comme



Setsuko Hara et Masao Mishima dans *Late Spring* de Yasujiro Ozu.

danseuse moderne dans la fameuse troupe des « Takarazuka girls ». Il est étonnant que son talent se soit révélé dans des rôles de femmes évoluant dans un monde ancien. Hideko Takamine, elle, représente la japonaise moderne. Elle est connue à l'écran depuis son enfance et pendant longtemps aussi était chanteuse et danseuse. Setsuko Hara, également, est la jeune fille émancipée. Habillée le plus souvent à l'européenne, de façon du reste très simple et discrète, elle est plus grande que de coutume pour une japonaise, et aurait paraît-il des ascendances allemandes. Les très jeunes actrices Yoshiko Kuga et Kogure Michiyo ont également beaucoup de succès. Yoshiko Yamaguchi, que Paris a fêté dernièrement, est une des vedettes japonaises les plus en vue. Elle porte le nom chinois de Rikoran, car elle est elle-même née en Mandchourie de parents japonais et a été élevée dans une famille chinoise. Avant la guerre du Pacifique, elle a beaucoup tourné de films en Chine occupée. Elle est également célèbre par sa voix. C'est elle qui a lancé, il y a quelques années, l'air le plus populaire du Japon : « Shina no yoru » — « Nuit de Chine ». Isuzu Yamada, connue pour ses idées avancées, joue des rôles très particuliers comme : patronne de bar, ouvrière dans les mines, etc... Parmi les actrices plus âgées, citons Akiko Tamura, qui incarne, au contraire, la japonaise de l'ancienne école qui se sent dépassée par ses enfants et leurs idées de modernisme.

★

Si le nombre des actrices s'est accru, le sujet des films s'est également transformé du fait de la présence de nombreuses femmes dans les salles de cinéma. Les deux grands groupes dans lesquels se rangent les productions japonaises sont les « Jidaigeki » — ou drames historiques — et les « Gendaigeki » — ou drames contemporains. La femme dans le drame historique a toujours eu beaucoup de succès auprès des audiences japonaises, et en a encore maintenant surtout dans les campagnes où les paysannes restent conservatrices et attachées aux anciennes coutumes. C'est pour répondre à cet attachement — au moins à l'écran — au type féminin de l'ancienne école que la firme Daiei a produit respectivement en 1951 et 1952 les films intitulés : *Genji Monogatari et Ugetsu Monogatari*, ce dernier présenté au Festival de Cannes cette année.

Les sujets de ces deux films ont été tirés de romans restés très célèbres dans la littérature japonaise. L'un, le « Genji Monogatari », est un roman écrit au XIe siècle par une femme, et qui relate les aventures romanesques d'un jeune prince à la cour impériale; l'autre, « Ugetsu Monogatari », est un conte à peu près dans le même genre écrit il

y a 200 ans. Dans ces deux films c'est Machiko Kyo qui tient le rôle principal et incarne avec un art consommé la femme japonaise de l'ancien temps, sensible, émotive, résignée et idéaliste — personnage dont la vie évolue selon tout un système élaboré de rites, et dont la convention exige qu'elle reste jusqu'au bout maîtresse de ses sentiments et les exprime le moins possible. Même dans *Rashomon*, dont le succès en Europe et aux Etats-Unis vient sans doute plus de la curiosité que d'une vraie compréhension des caractères proprement japonais et d'une sympathie à leur égard, le portrait de la femme que nous donne Machiko Kyo se rapproche beaucoup de l'idéal ancien : des phrases telles que : « Les femmes ne valent rien », ou bien : « Ne les écoutez pas, elles sont ridicules et faussent tout avec leurs larmes », ne sont certainement pas le fait de la fureur passagère d'un bandit coriace, mais bien le reflet d'une conception généralement répandue à cette époque que la femme était, au fond, assez inintéressante et bien inférieure à l'homme. Machiko Kyo évoque l'image de cette femme qui se sent au fond méprisée, impuissante, et forcée de se résigner à son sort.

Mais ces drames et tragédies classiques représentés à l'écran ne sont qu'une partie de la production et peut-être aussi de l'âme japonaises. En 1945, la période des amours féodales était depuis longtemps passée. Ce qui intéressait surtout les spectatrices, c'était de voir analyser devant elles quelques-uns des petits problèmes, certes plus mesquins, mais « plus vécus », auxquels elles ont à faire face quotidiennement. La nouvelle mentalité « à l'occidentale » qui pénétrait lentement les mœurs allait pousser les producteurs à se lancer dans un nouveau genre « réaliste », c'est-à-dire à prendre la femme comme thème principal de leurs films et à faire des problèmes féminins un portrait simple et souvent accru. C'est alors qu'on voit apparaître au cinéma un étrange type de femme aux trois quarts japonaise et pour un quart occidentale. Des héroïnes tantôt en kimono et tantôt en tailleur, affectant une obéissance toute archaïque et soudain une audace tout américaine. Bref, un extraordinaire mélange reflétant assez fidèlement le Japon d'aujourd'hui.

Depuis quatre années, les producteurs nippons se sont attachés à représenter à l'écran des types d'héroïnes variés appartenant à toutes les classes de la société. Ils ont souvent montré beaucoup de courage dans la façon dont ils ont conduit et fait interpréter leurs histoires d'amour. Ils ont fait passer dans les mœurs — de l'écran — les baisers et embrassades classiques à l'occidentale ; cela est un grand événement car de tels épanchements étaient formellement interdits par la censure avant la guerre.

Aussitôt après la défaite, le niveau moral du public fut assez bas. L'émancipation des femmes se montrait sous l'aspect pénible de l'apparition d'une prostitution individuelle et incontrôlée. On vit alors paraître un grand nombre de films érotiques, que les Japonais appelèrent « Nedoko » — films d'alcôves, de chambre à coucher — tels que *Yuki Fujin Ezu* (*Madame Yuki*). Ces films firent finalement d'assez mauvaises affaires. Le niveau remonta.

Deux histoires de Geishas modernes ont été, dans les toute dernières années, des sujets de films tout trouvés. L'un a pour titre *Itsuwareru Seiso* (*La Beauté trompeuse*), une production Daiei de 1950 ; l'autre *Yoru No Hibotan* (*La Pivoine de Nuit*), une production Shin Toho de la même année. A vrai dire ces films, à la fois se ressemblent et s'opposent. De ces geishas, toutes deux jolies et raffinées, l'une n'est que calcul, égoïsme et sensualité ; l'autre, une pure idéaliste, est toujours prête à tout pourvu que cela aide le jeune écrivain besogneux en qui elle a mis sa confiance et son amour. Nous voilà en plein drame moderne, traité avec réalisme et force détails sur la vie de cette classe très particulière de femmes que sont les geishas.

L'histoire de la paysanne qui, attirée par les lumières de la ville, part avec une amie dans l'espoir de devenir danseuse de music-hall, a été très appréciée au Japon. Elle a fait l'objet d'un film : *Karumen Kokyu ni Kaeru* (*Carmen revient au Village*) produit par Sochiku en 1951 ; c'est, du reste, le premier Technicolor nippon. C'est un sujet qui, pour les Japonais, reste malgré tout assez osé, car il oppose le petit village pauvre et paisible où la vie se déroule sans histoire depuis des siècles, et la fille « dévoyée », qui a pris « le genre américain », porte vestes de soie aux couleurs criardes, jupons en nylon, minaude avec un fume-cigarettes et singe les starlets. Ce contraste, s'il est traité de façon comique, n'en est pas moins frappant, et reflète, sous des allures drolatiques, la réalité vivante du change-



Toshio Mijurei, Takashi Shimura et Keiko Awaji dans *Stray Dog* de Akira Kurosawa.

ment qui s'opère au Japon depuis 1945.

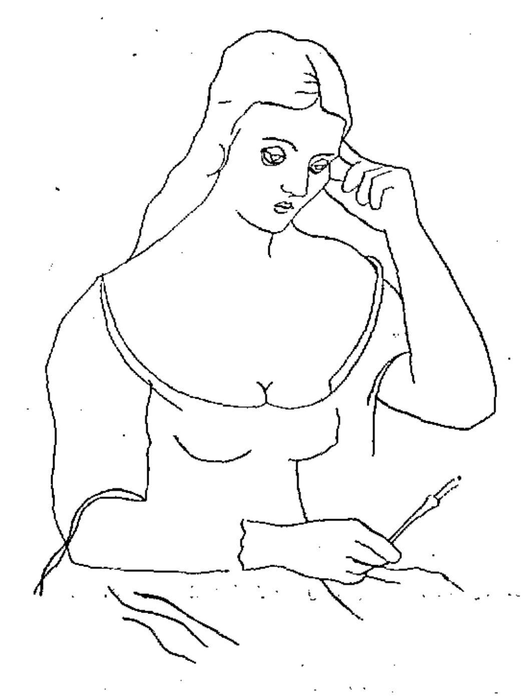
Le mariage d'amour est un des thèmes qui a fait verser de vraies larmes à plus d'une japonaise émancipée. Du reste, c'est le sujet d'un film *Bakushu* (*Moissons d'automne*) qui a obtenu en 1951 le meilleur prix du film nippon. Setsuko Hara joue le rôle d'une jeune fille de 28 ans, employée de bureau à Tokyo, et qui préfère — à force de patience et de persuasion — vaincre les réticences familiales et épouser un jeune docteur plein d'avenir, plutôt que de livrer son cœur à un riche homme d'affaires — qui, lui, a toute la considération familiale. Ce film met en scène le type parfait de ce que les Japonais appellent « Apure musume », combinaison du mot français « *après-guerre* », et du mot « musume » qui veut dire jeune fille. L'apure musume est en effet un type humain assez hybride et fort curieux ; car à un certain désir de liberté, elle joint les qualités traditionnelles de la femme japonaise, à savoir la piété filiale (elle ne fera rien malgré tout qui pourrait blesser ses parents), la façon d'aimer — douce et soumise — et la fidélité. Malgré cela, elle travaille dans un bureau, va à la ville et au cinéma selon ses désirs, et surtout entend épouser l'homme qu'elle aime. Voilà donc la description d'une fille qui s'ouvre graduellement aux concepts occidentaux de liberté féminine. Se rapprochant de celui-ci, un autre film *Jiyu Gakko* (*L'Ecole de la Liberté*), une production Shochiku, conte l'histoire d'une femme qui est tellement lasse de la routine de la petite vie quotidienne qu'elle s'enfuit de chez elle. C'est là un sujet bien nouveau pour le Japon. Que l'homme, lui, s'en aille s'amuser un peu loin du foyer, c'est parfaitement normal, mais que la femme abandonne ainsi la tâche est absolument inimaginable. De là à ce que le divorce soit mis à l'écran, il n'y a plus qu'un pas...

Voilà, en somme, quelques-uns des sujets qui préoccupent l'esprit des metteurs en scène nippons. Certains d'entre eux peuvent paraître banals aux Occidentaux, mais, en général, ils représentent pour des esprits japonais un remarquable effort d'adaptation et de réalisme dans la recherche d'un éclairage à la fois moderne et japonais.

Sans aller jusqu'à dire que là est une entreprise toute nouvelle pour le Japon, il faut toutefois reconnaître que le rythme de production et la liberté des sujets choisis depuis 1945 ne se sont encore jamais vus jusqu'ici dans l'histoire du cinéma japonais. Si après sa longue crise, le cinéma japonais a pu prendre un essor nouveau et original malgré la concurrence étrangère, c'est peut-être en partie aux femmes qu'il le doit. Leur apport en tant que public a permis aux firmes de vivre, leurs exigences ont provoqué un renouvellement des sujets.

SUZANNE AUDREY

LES OMBRES



par Mylène Demongeot
et Michel Dorsday

« Une grande concentration d'esprit, une active et intense observation de lui-même, l'instinct de s'élever plus haut, toujours plus haut, et de se dominer en ne se perdant jamais de vue ; les transformations entraînantes de la vie avec la volonté de se reconnaître à chaque nouvelle phase, la nature qui se fait entendre, des sentiments qui naissent et attendrissent ce jeune cœur égoïstement nourri de sa propre substance ; ce nom qui se double d'un autre nom et des vers qui s'échappent comme une fleur de printemps fleurit ; des élans forcenés vers les hauts sommets de l'idéal, enfin la paix qui se fait dans le cœur orageux, ambitieux peut-être, et certainement martyrisé de chimères : voilà, si je ne me trompe, ce qu'on pouvait lire dans le registre muet, plus significatif dans sa mnémotechnie confuse que beaucoup de mémoires écrits. L'âme de trente années d'existence palpitait encore émue dans cette chambre étroite, et quand Dominique était là, devant moi, penché vers la fenêtre, un peu distrait et peut-être encore poursuivi par un certain écho de rumeurs anciennes, c'était une question de savoir s'il venait là pour évoquer ce qu'il appelait l'ombre de lui-même ou pour l'oublier. »

EUGÈNE FROMENTIN

Si le théâtre est l'art du temps, le cinéma est l'art de la durée. Pour se laisser appréhender par la conscience humaine, médiocrement organisée, celle-ci réclame le mystère.

L'homme a fait la guerre, a parlé, a légiféré. Il a été la clarté grecque, le génie italien, la poésie française, le drame anglais. Jusqu'à Octobre, il a fait la plupart du temps seul la révolution. L'homme a tenté Dieu au grand jour. La femme a reçu en partage le mystère et pendant longtemps a attendu de révéler la *durée* de sa vie miraculeuse. Elle n'a rien demandé à Dieu. Pourtant, Dieu l'a choisie pour être la seule à paraître devant lui avec son corps, la seule à partager son pouvoir de délivrer le mal. Mais il lui fallait vivre son expérience humaine. Elle l'acquit dans l'ombre. Mais voici qu'après le silence, le long silence, lui était offert le moyen de communiquer ses joies et ses souffrances. Elle en prit possession avidement. Le cinéma est un art féminin. Le cinéma est l'art de la confidence (1).

« Quelle drôle de chose, incroyable aussi : jamais elle n'avait été aussi heureuse. Rien ne pouvait être assez lent ; rien ne pouvait durer assez longtemps. Aucun plaisir ne peut égaler, pensa-t-elle, en redressant les chaises, en repoussant un livre sur le rayon, le plaisir

(1) Avec l'écran dont nous avions l'habitude. L'écran large réclame la *mise en scène*. La confidence est désormais plus particulièrement réservée à la Télévision.

d'en avoir fini avec les triomphes de la jeunesse, de s'être perdue dans le train de la vie pour trouver, avec un sursaut de joie, quand le soleil se lève, quand le jour tombe, la vie. »

VIRGINIA WOOLF (*Mrs Dalloway*)

Quand les héroïnes du passé ont retrouvé les existences coutumières, les *triomphes de leur jeunesse* prennent leur plein sens. Quel est-il ? Celui d'une prodigieuse inspiration. Voilà bien aussi un rôle féminin. Au hasard des programmes et de la soirée, nous entrons dans des salles où l'on projette des films qui affichent avec orgueil leur nouveauté. Nous sommes pris par tel visage, tel sourire connus et nous nous étonnons de tant de grâce. La grâce cinématographique est sans doute la seule à ne pas être conférée par miracle : elle n'est souvent qu'un souvenir, qu'une nostalgie de metteurs en images, d'opérateurs qui diffusent la lumière. Ils se souviennent.

Il y avait les saintes. Lilian Gisch la victime, ou, dans *Sunrise,* Janet Gaynor qui comprenait tout d'un coup dans l'horreur le mal du monde qu'elle n'avait cessé de côtoyer, et qui pardonnait. Elle y était prodigieusement belle, de cette beauté qui marque tout autant l'âme que le corps et qui sans doute lui permettait d'échapper à une mort cruelle sur l'eau, dans le film où Murnau réalisait, comme jamais il ne l'avait fait avec plus de génie, la synthèse d'une Allemagne qu'il ne quittait pas et de sa morale, au contact d'un esprit simple mais en proie aux tourments, dans le grand lyrisme naturel. Quant à Falconetti, si Dreyer la voulait inhumaine comme créature près de Dieu et au propre, envoûtante, elle découvrait et nous faisait découvrir la *simplicité* de Jeanne.

Il y avait les tourmentées. Celles qui n'étaient pas toujours pures et qui brusquement, à la fin, avaient peur. Asta Nielsen, dans *Hamlet,* Pola Negri, Catherine Hessling dont Renoir faisait une Nana impitoyable mais sous le poids de sa honte. Et Zazu Pitts, tendre, peureuse dans l'amour, et que brusquement prenait la passion atroce de l'argent.

Il y avait les amoureuses et les coquettes, Eve Francis, Brigitte Helm, et le symbole des perfidies et des douceurs, Loulou, merveilleux animal, Louise Brooks que Pabst adulait et dont personne n'a retrouvé le coup de dent pour goûter au plaisir, le sourire innocent, la beauté féline.

Il y avait les Virginia Cherril, les Edna Purviance, il y eut plus tard les Jean Harlow irremplaçables de fantaisie et d'amour-humour.

Oui, nous asseyant dans les fauteuils confortables, nous devrions songer aux rêves qu'elles ont suscité car ces rêves ne sont pas morts : ils se perpétuent car les personnages qui les incarnaient se sont perdus dans le vaste monde. Le mythe peut rester pur : on ne risque plus de croiser sur les Champs-Elysées les messagères avilies. Vraies messagères, elles restent définitivement enfermées dans leur légende cruelle.

On dit que, jusque sur son lit de mort, Stiller, l'ironique sourire aux lèvres, refusa l'amour de Garbo, inspiratrice seulement. Et saura-t-on jamais à quel point ? Combien de vocations de poètes et de suicidés, d'écrivains mélancoliques, dans les permanents d'après-guerre — la première — qu'habitaient Christine et Anna Karenine ? Grâce à elle (et pour ceux-ci le second volet du diptyque était Chaplin) ceux qui méprisaient furent émerveillés et découvraient l'Art. Cet ascendant obligatoire vouait Garbo à la solitude.

Solitude du même Nord d'où vint la seconde inspiratrice. Un journaliste américain, prodigieusement étonné, raconte avoir rencontré flânant sous la pluie, dans le quartier populaire de Los Angelès, Ingrid Bergman dans un mauvais imperméable. Voilà qui l'a choqué. Et brusquement elle s'évade. On sait comment commence l'histoire. C'est une histoire d'intelligence. Le choc d'une œuvre sur une âme. De *Rome, Ville ouverte* et *Païsa* à *Stromboli,* il y a le chemin de l'amitié à l'amour. Et cet amour se mêle au monde. Il est la force vivante du monde. On sait comment se termine, provisoirement, l'histoire : par un visage de sainte. Par sa grandeur, Bergman réhabilite les destins avilis. Porteuse du message, la comédienne peut prétendre à la Rédemption. Mais Garbo, Bergman ne sont plus des comédiennes. Ce sont des femmes, tout simplement. Le cinéma rejoint la communauté. Louise Labbé, Flora Tristan, Ingrid Bergman. La poésie, la révolution, l'amour.

MYLÈNE DEMONGEOT et MICHEL DORSDAY

IL EST MINUIT, DOCTEUR KINSEY...

par Pierre Kast

Un raisonnement qui profite à celui qui le tient éveille ma méfiance. Il serait tellement plus satisfaisant pour l'esprit que les personnes bien intentionnées qui trouvent dépassé l'anticléricalisme, fussent athées. De même, tellement moins irritants ceux qui déclarent si démodé le féminisme, s'ils n'étaient des littérateurs grivois. Comme on rirait gaiement, en famille, du petit père Combes et de l'émancipation féminine, si, pêle-mêle, Fatima, l'affaire Finaly ou les succès de librairie des « Caroline » ne venaient donner à cette bonne humeur je ne sais quel goût de cendres.

Naturellement les femmes votent, dirigent des affaires, ou écrivent des livres. La plus jolie dame-député, à ce qu'on dit, siège même à l'aile gauche du M.R.P. De là à conclure qu'il n'y a plus de problème féminin... Ainsi les Français de Casablanca parlent-ils *volontiers de ces fameuses écoles maternelles pour les indigènes.* Les gens intelligents, l'élite, quoi, disent et pensent que les femmes ont « aussi » le droit d'être intelligentes, et d'avoir des idées sur autre chose que la cuisine, l'amour, la lessive ou l'utilité des bons magiques. On n'est plus en 1939, que diable.

Dans les faits, dans la vie politique, et surtout dans la vie privée, un très petit nombre de mâles reconnaît réellement ces droits — et en tout cas, refuse énergiquement d'envisager les conséquences de ces droits. Egalité dans le travail, passe encore, mais égalité sexuelle, par exemple, vous imaginez ? Un jury de pères de familles honorables, avec même une dame, pour la bonne forme, condamne Pauline Dubuisson principalement sur la révélation fournie par l'avocat général, le procureur, ou je ne sais pas qui de la même farine, qu'elle avait eu cinq amants. Une fille de vingt-huit ans ! Lequel de ces brontosaures, et quel fils octovigintigénaire de ces brontosaures, n'a eu que cinq maîtresses ? La presse féminine et la presse du cœur n'auraient le foudroyant succès qu'elles connaissent sans une persistance fondamentale dans les mœurs du mythe de la prééminence masculine. La femme est faite par l'homme et pour l'homme. Et d'ailleurs, comme l'explique si bien le docteur Kinsey, il peut admirablement s'en passer.

HOMMES 98 %, FEMMES 0,001 %, SANS OPINION 1,999 %

Heureusement dit-on, les littérateurs ne sont pas comme ça. Sans doute, bien que la succession de Gyp soit ardemment disputée par une nuée de Mazo de la Roche; ne discutons pas plus avant ; je concède que ce n'est pas de la littérature. Beaucoup de femmes, il est bien vrai, écrivent comme elles veulent et ce qu'elles veulent de leurs propres problèmes. Sans s'arrêter à l'aspect compilation de cet ouvrage, « le Deuxième Sexe » de Mme de Beauvoir marque une grande date, celle de la lucidité féminine. Depuis, il est pratiquement impossible aux jeunes écrivains de refuser, avec ou sans mauvaise

grâce, et en général, avec, une égalité de principe à « la » femme. On ne parle pas des filles, évidemment. Comme le Ferral de Malraux, s'ils rencontrent une Minerve, ils voudraient bien savoir la tête qu'elle fait quand elle jouit.

Les hussards néo-maurassiens, dans leurs écrits sérieux, leurs articles, en sont tous là. Vingt coupures de journaux apportent vingt preuves que les Nimier, Laurent et la suite sont tout à fait corrects, sur ce terrain. Mais il faut bien vivre. On ne vit pas avec des articles, ou bien cela se saurait. Et ces garçons écrivent donc des livres. Je ne sais pas si, encore ou déjà, ils invoquent le double jeu, mais il faut bien constater que « la femme » qu'on découvre dans leurs ouvrages, du « Hussard Bleu » à la série des « Caroline », n'est autre chose qu'une vieille connaissance des radicaux socialistes de la bonne époque, la femme-objet.

Mais au fait, l'objection plus haut citée, à propos de Mazo de la Roche ne s'applique-t-elle pas à ce cas ?

La question se présente tout à fait différemment en ce qui concerne le cinéma. Le cinéma est fait presque exclusivement par des hommes. La femme, au cinéma, c'est donc très exactement la femme telle que la voient les hommes. Les scénarios de Mmes Théa von Arbu, Claire Booth, ou Anita Loos ne marquent aucun tournant dans la représentation des personnages féminins. Beaucoup de femmes écrivent des livres d'hommes, font la politique des hommes. Il n'y a que très peu de femmes réalisateurs de films. Elles font des films d'hommes. Quant à l'homosexualité féminine, on sait quelle indulgence amusée et supérieure lui portent les mâles. Sans juger la valeur même des films, ni « *Jeunes Filles en Uniforme* », ni « *Olivia* » n'apportent de quoi détruire cette suffisance.

Quiconque parle des femmes et du cinéma sans préciser d'abord de quelles femmes il s'agit, et que ce sont les hommes qui non seulemnt les voient, mais les *montrent* ainsi, commet une escroquerie de première grandeur. Lapalissade, peut-être. On ne me fera pas croire que le métier de metteur en scène est une affaire de vocation, voire de résistance nerveuse ou de capacité physiologique. En réalité le cinéma est la chasse gardée des mâles pour des raisons qui tiennent à l'importance capitale de la représentation des personnages féminins. Bref, à la mystification.

LE HAREM IMAGINAIRE

La grosse Louise, reine des bordels de Lunéville se costumait, à la demande du client, en paysanne moldo-valaque ou en esclave romaine. Ainsi l'armée française apprenait-elle à connaître le monde et l'histoire. Les rapports du spectateur et des personnages de l'écran n'ont pas tout à fait cette pureté classique. Si grossier que fut leur entendement, et si facile à surprendre, leur bonne foi, les artilleurs de Metz savaient quand même toujours reconnaître la grosse Louise sous ses travestis. Devant l'incroyable diversité des visages, des accoutrements et des accessoires, le spectateur se pense toujours un nabab à l'heure du choix. Car les femmes, au cinéma, ce ne sont pas seulement les femmes faites par l'homme, mais surtout les femmes faites pour l'homme.

Ce qui ne veut pas dire que j'ignore la « magie envoûtante » de l'écran, ni qu'en plein sectarisme cartésien je renonce à l'attrait des images. Je sais qu'après une soirée bien remplie, ayant rangé ses fiches, le docteur Kinsey, lui aussi, va se coucher, et, avec un rien de préciosité dû à l'excès de ses connaissances, faire des enfants, dans le mystère, et peut-être, la passion. Tout comme un autre, je trouve cela bien humain. Et davantage, s'il préfère les chèvres, qu'il ne se gêne pas pour moi.

Tout comme un autre je suis capable de comprendre que le cinéma apporte quand il montre une fille, quelque chose que rien d'autre au monde, jamais, n'a donné. Je peux aussi raisonner sur le mouvement. Je comprends aussi, j'éprouve, le choc d'un visage,

d'une silhouette, d'un détail. Je sais bien la valeur des personnes, et la séparer des mystifications. Louise Brooks, Cyd Charisse, Katherine Hepburn, celle de Little Women et celle d'African Queen, la Pierangeli, et même Rita Hayworth, je sais reconnaître ce qu'elles ont d'inoubliable, et même, quand je lis sous une plume ou une autre « divin » ou « magique », je ne souris pas ; je sais de quoi on parle. Mais voilà, je n'ai pas de lyrisme.

Quand il s'occupe de son Musée imaginaire, Malraux établit, avec une pleine liberté de choix, des rapports nécessaires entre une morale et une esthétique. Le spectateur de cinéma subit le harem imaginaire. Des raisons à la fois troubles et claires, avouables et refoulées peuvent lui donner l'illusion qu'il choisit ses préférences, mais aucune séparation, en fait, n'est possible entre les créatures de rêve qui peuplent les délires des fanatiques, et les personnages que ces dames représentent, jouent, dans les fictions proposées. On peut même dire que le pédéraste qui se veut avec délices l'admirateur éperdu de Garbo, se sert obscurément de cette délectation pour justifier les femmes primaires, infantiles et ridicules que Garbo incarne et matérialise, — et ainsi pour tous les autres.

Je ne nie pas qu'un amour fou, qu'une communication magique s'établisse entre quelques spectateurs et les ombres mouvantes ; mais je crois que faute d'établir les conditions précises de ces communications on dissimule la plus étonnante mécanique d'auto-justification des mâles contemporains, cette peinture frelatée de la condition des femmes qui s'étale sur des centaines de kilomètres de pellicule.

Car il y en a pour tous les goûts, comme au grand cent-vingt, ou au one two two.

LES PETITES JOURNEES DE SODOME

Ayant rassemblé tous les objets de Luxure, le duc de Blangis leur dit (1) : Etres faibles et enchaînés, destinés uniquement à nos plaisirs, vous ne vous êtes pas flattés, j'espère, que cet empire absolu qu'on vous laisse dans le monde vous serait accordé dans ces lieux ... souvenez-vous sans cesse que nous nous servirons de vous toutes... ». Inutile de préciser, en effet, que ces objets étaient des femmes. Un spectateur de cinéma un peu conscient de *ce qu'on lui présente* n'aurait pas un mot à changer.

On pense naturellement tout de suite à la cohorte de douces créatures, pâles et charmantes, attachées, battues, enlevées et destinées à satisfaire, dans le respect des codes de morale, les pulsions les plus sournoisement agressives. De la petite-fille-aux-liens existe de nombreuses versions ; la plus touchante est Lilian Gish. Il se produit parfois de singulières métamorphoses, et Jane Wyman, savamment torturée dans *Johny Belinda*, endosse à notre grande surprise le collant à paillettes du technicolor. Pourquoi s'étonner ?

Le personnage de la dévoreuse, de la mangeuse d'hommes est le complément indispensable des délicieux petits plats préparés de l'ingénuité. Femmes fatales, vamp, bourreaux des cœurs, infligent en toute tranquillité des souffrances aussi exaltantes. D'ailleurs, souvent, elles en sont punies, ce qui est tout bénéfice.

Est-ce à dire que seuls les sadiques et les masochistes seront satisfaits ? Dans quelle catégorie ranger la légion des petites ménagères, actives et utiles, et qu'on trompe dans des centaines de vaudevilles. Un savant dosage des plaisirs conjugués de l'activité et de la passivité conduit du « battre » brutal à l' « être battu » à l'état pur. La classique répartition des emplois du théâtre classique, ingénues, soubrettes, etc., ne peut s'appliquer au cinéma.

Le catalogue de Leporello est d'une bouffonne monotonie ; les « mille e tre » qui furent soumises à l'appétit de Don Juan, constituent, rassemblées, le spectacle le

(1) Sade. Les 120 journées de Sodome, Ire partie.

moins érotique qu'on peut imaginer. Le sultan de Koweït, à qui le pétrole anglo-saxon fournit, avec la bénédiction du cardinal Spellman, de quoi nourrir quatre cents femmes, — et le roi du Yemen qui en transporte cent dans une série de Cadillacs blindées, il y a gros à parier qu'ils font à peu près la même chose à chacune d'entre elles, ce qui est gâcher le métier. Ainsi du spectateur, à quel endroit qu'il se situe dans l'arc-en-ciel du sado-masochime.

Le seul réellement satisfait est le glouton optique. L'érotisme du cinéma est principalement l'érotisme du voyeur. Je ne pense pas seulement aux rapports du film de music-hall et des planches de l'Arétin. Il suffit d'avoir une seule fois éprouvé le choc du gros plan de deux yeux ou d'une bouche pour comprendre le ressort secret du mécanisme. Il n'existe pratiquement pas un film où le glouton optique ne puisse trouver une minute qui l'enchante. Aussi continue-t-il à aller au cinéma. Car obscurément, ou pour de rares exemples, dans la conscience claire, il se moque de la représentation pour en rester à l'objet. Ce qui, à la fois, n'est pas notre sujet, et la parfaite négation du récit cinématographique.

L'AMOUR QUI TUE.

Un des moteurs du film burlesque est de tourner en dérision cette galerie de portraits. Les dames platinées et ravageuses des films des Marx Brothers, la Martha Raye de *Monsieur Verdoux* sont nées d'un infime décalage : les traits ne sont pas surchargés ; elles ressemblent aux héroïnes de vingt films connus ; c'est seulement le contexte qui est changé.

Est-il donc impossible de trouver une héroïne cinématographique qui ne soit pas un objet ? qui agisse et qui pense ? Il y a bien sûr Madame Curie, ou bien Jeanne d'Arc, si on veut. Elles sont des personnes, des sujets, — mais, comme les héroïnes des films soviétiques, elles aussi, personnes, et sujets, elles n'ont pas droit à l'amour. Si on leur concède le droit de penser, on leur retire le droit de baiser ; jamais elles n'ont les deux à la fois. Encore le droit de penser ou de travailler leur est-il mesuré : il est tout de même étrange que le cinéma d'un pays comme les U.S.A., où un grand nombre de femmes sont intégrées jusqu'à des postes très responsables dans la mécanique sociale et économique, ne montre des femmes au travail que pour en tirer un effet comique. Pour ce qui est du droit à la liberté sexuelle, celles à qui il est accordé sont cruellement punies : elles sont malheureuses, châtiées, ou elles en meurent. Je ne vois guère que la Rosie d'*African Queen* pour avoir le droit de se payer un homme sans subir d'atroces conséquences ; mais on voit tout de suite à quelle subtile gymnastique, à quel hypocrite emploi du comique, Huston a dû se livrer pour réussir ce prodige.

Le mot « amour » est le mot qui revient le plus fréquemment dans les titres de films. Il y a là un joli travail de défricheur pour un statisticien d'élite. Cet amour, c'est l'amour des hommes, dont les femmes sont l'instrument indispensable, mais méprisé. Comme la vie la fiction cinématographique exclut ou supprime les femmes qui ont l'audace de la jouissance. Ce qu'on nomme sensualité, c'est qu'un homme jouisse d'une femme, ou lui donne le plaisir, — jamais qu'une femme prenne son plaisir.

Les plus violentes manifestations de la puissance érotique du cinéma, les films de Stroheim ou de Bunuel, pour valables, lucides et systématiques qu'ils soient, sont des manifestations d'érotisme masculin. Il serait risible d'associer Stroheim et Bunuel à l'érotisme de stupeur ordinairement distribué par le film, et je ne cherche pas à en contester la vertu libératrice. Valmont et Dolmancé sont des hommes. Mais on attend encore une Merteuil ou une Juliette.

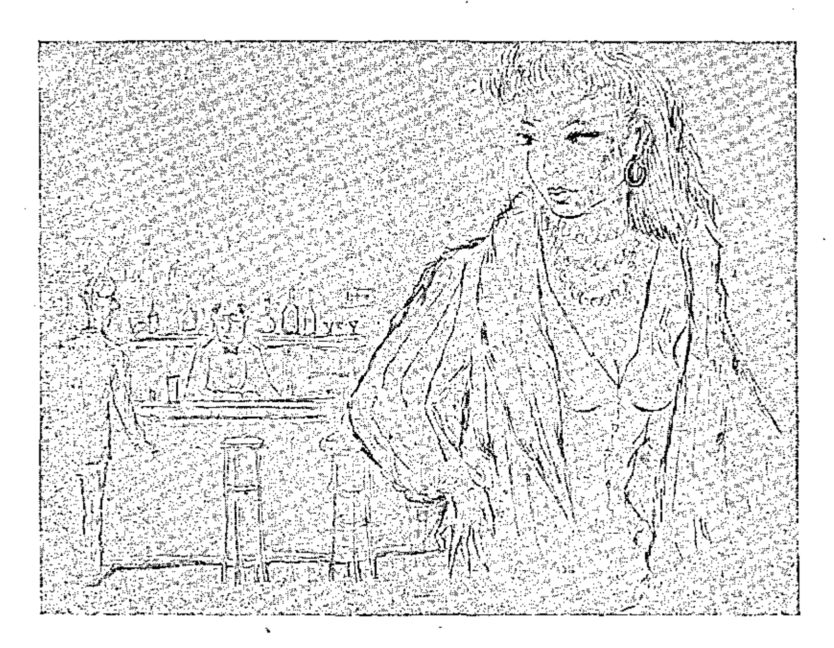
Pierre Kast

Le Cinéma comme phénomène de culture

(essai)

par Nino Frank

PARADE



Notre compagne la starlet s'est arrêtée au bas de l'escalier qui mène au sous-sol : elle écarte sa fourrure, met presque le poing sur la hanche, puis parcourt le bar d'un regard lent et dominateur, d'orient en occident.

— C'est ce que l'on appelle un panoramique, — murmuré-je à mon ami Thograff, qui la dévore des yeux.

Nous suivons notre jeune compagne : elle pique droit vers une table libre, en se balançant savamment sur ses hanches. — « Ceci est un traveling », lancé-je à Thograff, qui paraît hors d'état de réagir, — et s'y installe en entr'ouvrant largement son manteau. Les quelques mâles assis aux tables voisines dardent des coups d'œil d'information vers son ample décolleté en forme de caravelle. Et comme Thograff, à son côté, en fait autant, du coin de sa prunelle de navigateur, je complète sa documentation technique :

— Nous terminons par une vue en plongée.

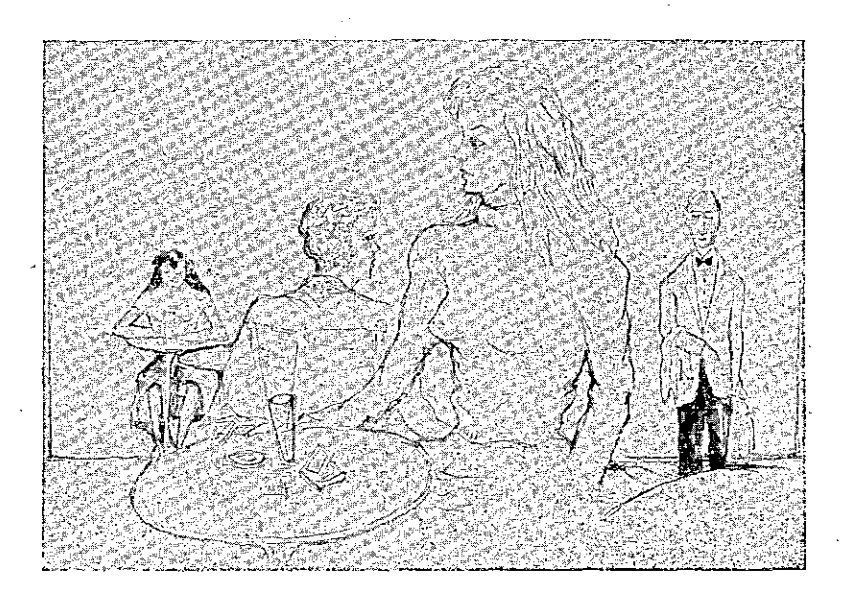
Nida Moor, notre starlet, frissonne et referme son manteau, en levant son regard de diamant vers le plafond, apparemment à mille lieues de nous.

La voix de Thograff chuchote à mon oreille :

— N'a-t-elle vraiment que dix-neuf ans ?

Je ne puis qu'acquiescer, et mon ami s'effondre, en commandant d'une voix presque éteinte un quart de Vittel.

PHENOMENE



C'est l'heure où les Champs-Elysées se transforment en ruche et où les abeilles-reines attendent les abeilles-ouvrières devant des jus de fruit : plus simplement, le moment de la journée où les dames, pour une fois en avance, attendent avec patience leurs cavaliers qui arrivent avec l'air soucieux que donne le maniement de capitaux considérables. La vie intense du quartier se relâche, afin de laisser fleurir, de table en table, l'idylle. C'est l'heure aussi où les starlets vont boire et raconter qu'elles ont vu leur agent...

Le hasard nous avait, Thograff et moi, fait rencontrer Nida Moor : l'ami présenté à l'amie, il allait, de cette rencontre, naître une soirée curieuse et instructive.

Notre starlet boit donc et raconte qu'elle vient de voir son agent, quand Thograff, intrigué mais courtois, s'écrie qu'il est toujours bon d'avoir des amitiés dans la police.

— Mais non, monsieur ! Mon agent, voyons, mon manager... Celui qui s'occupe de mes intérêts.

Il me paraît indispensable de mettre quelque clarté dans des propos qui risquent de s'embrouiller.

— Thograff, cher ange, est une rareté : le seul homme à Paris, et peut-être dans le monde, qui, pour des raisons strictement privées, n'a jamais mis les pieds dans un cinéma. Il ignore tout du septième art, pardonnez-lui son ignorance.

Ah ! le regard que Nida Moor pose sur notre compagnon. Il renferme de la stupeur, de l'ironie, du dédain, de la sévérité, de l'hostilité, et jusqu'à de l'admiration. C'est beaucoup de choses, même pour un œil de starlet, lequel est en général grand et rond.

PERIPETIE

Par bonheur, Nida Moor n'a point le loisir de traduire ses sentiments en paroles, car un cinéaste de connaissance surgit devant notre table et s'incline pour baiser galamment la petite main de la starlet.

— Mon ami Thograff ... Max Ehrenkraut ... — présenté-je.

Le cinéaste félicite notre amie pour la prospérité de sa gorge, et lui demande si elle porte toujours sur elle des rustines, pour le cas où l'un des globes crèverait, ce qui fait rire Nida Moor aux larmes ; après quoi, il se lance dans la description d'un projet de films, qui comporte une longue addition de millions (de dollars). Ehrenkraut paraît toutefois soucieux. Soudain, il s'interrompt, et, sans se préoccuper des trésors laissés ainsi en carafe, il interpelle *mon ami* :

— Votre nom est bien Thograff ?

— Parfaitement, monsieur.

— Nom de dieu, je vois une affaire formidable. Si vous voulez, je prends l'affaire en mains. Il s'agit de ce nom : mettons que vous le cédiez à des exploitants de nouvelles salles, — vous voyez cela : Cinéma Thograff... Je suis sûr qu'on ramasserait pas mal d'oseille !

De pleins feux s'allument dans les prunelles de Nida Moor.

Mais, avec une majesté nerveuse, si j'ose accoupler ces mots, Thograff se lève et foudroie Ehrenkraut du regard. Sans piper mot, il prend le chemin des lavabos. C'est dans de telles occasions qu'il retrouve son hérédité acropolesque, — car mon ami Thograff est Grec, Athénien même, à l'instar de Périclès.

PALSANGUIENNE !

— Malheureux ! — m'écrié-je. — Vous avez dit ce qu'il ne fallait pas. Depuis l'invention du cinéma, mon ami Thograff, et son père avant lui, ont reçu, si je suis bien renseigné, douze mille trois cent quarante-six propositions pareille à la vôtre, car le culte du calembour publicitaire remonte à la plus haute antiquité du septième art. C'est d'ailleurs pour cette raison précise que Thograff tient le cinéma en horreur et refuse d'en entendre parler.

Ehrenkraut ricane méchamment, et Nida Moor boucle soigneusement sa fourrure.

— Vous me diriez que ce métèque n'a pas de salle de bains que je n'en serais pas autrement étonnée, — grogne-t-elle.

Je ne puis pas laisser passer une appréciation qui, dans l'*Iliade*, eût conduit à une hécatombe.

— Détrompez-vous, ma colombe. Thograff a une salle de bains. Mieux que cela, il nage dans l'or. La majorité des actions de l'Achilleïon Line lui appartient, et ses bateaux ont le monopole du trafic avec les Iles-sous-le-Vent. J'ajoute qu'il est par ailleurs propriétaire de la Manufacture d'Armes de San Stéphanos, ainsi que de la plus grosse usine de Produits Pharmaceutiques de l'Archipel. Chacune de ses cargaisons se compose donc par moitié de canons,

mitraillettes et couteaux de cuisine, par moitié d'ouate et de tubes d'aspirine. Comme la guerre civile ravage depuis vingt ans les Iles-sous-le-Vent, vous pensez bien que mon ami Thograff n'en est pas à une salle de bains près.

Le cinéaste et la starlet boivent mes propos hasardeux. Pareil à mère-grand racontant Peau-d'Ane, je vois bien qu'un air de féérie flotte déjà autour de nous. Nida Moor entr'ouvre son manteau afin de remettre ses talents à l'air, pendant qu'Ehrenkraut dirige un regard affable du côté des lavabos.

PAMOISON

Quand Thograff revient, on l'accueille avec chaleur : Nida Moor lui fait largement place à son côté, en penchant son surplus vers lui, et Ehrenkraut l'interpelle, à sa grande stupéfaction, en ces termes :

— J'ai souvent entendu parler de vous, monsieur Thograff... Vous plairait-il de visiter un studio ?

— Merci, monsieur : je viens de renouveler mon bail, et mon appartement me donne toute satisfaction.

Le cinéaste s'esclaffe, en vantant l'esprit de mon ami. De Thograff, on peut tout vanter, hormis l'esprit, qui est plutôt infantile. J'ai beau lui expliquer la différence entre studios et studios, je le vois méfiant, — on a toujours tort d'oublier que la Grèce a vingt-cinq siècles de civilisation et qu'Ulysse n'est pas un vain mot. Par chance, Ehrenkraut, subitement pressé, prend congé :

— Nous nous reverrons ! — lance-t-il, et, avant de filer : — Le cinéma a besoin d'yeux neufs !

— A yeux neufs, âme neuve ! — murmure sur un ton sibyllin Nida Moor, puis, comme se rangeant à un nouveau parti, elle lève sur mon ami des prunelles qui ne sont plus de tigresse dominatrice mais de biche effarouchée : — Je n'ai que dix-neuf ans, ami, et il m'arrive d'être lasse de mon métier, qui est trop public. Un métier public : nous sommes les âmes du trottoir... — Elle referme frileusement son manteau : — Si vous êtes libres, nous pourrions dîner ensemble.

Nous sommes libres. Elle, à vrai dire, pas, puisqu'elle a rendez-vous avec un médecin, qui l'a invitée par téléphone et admiration. Les starlets dînent volontiers avec des médecins inconnus. Ce soir-là, toutefois, l'âme neuve de Nida Moor préfère demeurer exposée aux yeux neufs de Thograff.

— Votre tuteur vous laisse-t-il sortir le soir ? demande ce dernier, encore circonspect. — Enfin, votre agent... Celui qui s'occupe de vos intérêts.

— Tuteur !... Vous voulez dire mon manager. En ce moment, il est, pour moi, sur sept films.

— Sur sept films ? Comment ? Couché dessus ?

— Ce que vous êtes drôle ! proclame Nida Moor, en se suspendant au robuste bras de Thograff. — Je sens que nous allons devenir de grands amis.

Thograff, entraîné, me jette un coup d'œil guilleret, et il ne me reste qu'à régler les consommations.

PYROTECHNIE

Nous décidons d'aller manger des spaghettis en bordure des Champs-Elysées. Nourriture méditerranéenne, les spaghettis sont aussi, par un mys-

tère qui me dépasse, un mets tout à fait cinématographique. Le local où nous pénétrons est rempli de notabilités de la pellicule.

L'attention qu'éveille notre entrée ne va pas à Nida Moor. Ce soir, elle semble faire plutôt office de poisson pilote. C'est à mon ami Thograff que s'adressent les regards avec esquisse de sourires cordiaux.



Il frise la soixantaine, et son visage rougeaud s'orne d'une moustache rousse, aussi rousse que ses cheveux et ses sourcils durs : à l'ombre de ceux-ci, une paire d'yeux très clairs, comme d'avoir trop contemplé les océans. Tel apparaît-il, au sommet d'un vaste corps de loup de mer, mais on ne voit pas en quoi ses allures de *liner* pourraient émouvoir les seigneurs de la caméra.

— Voilà Komkekom, — murmure Nida Moor. — Il est amoureux fou de moi.

Quand on oublie de les admirer durant quelques minutes, les starlets découvrent toujours quelqu'un qui est amoureux fou d'elles. Suisse ainsi que son nom l'indique et passant pour le plus divertissant de nos scénaristes, William Komkekom, lorsque nous prenons place à une table voisine de la sienne, n'accorde pas un quart de regard à Nida Moor. Il n'a d'yeux que pour Thograff, et, les présentations faites, il suffit que mon ami commande une demie Vittel, pour que Komkekom entreprenne son œuvre de séduction :

— Aimez-vous vraiment l'eau, Thograff ? — Un rire serpente le long de la salle, pareil à un chœur à bouche bée. Mais le scénariste enchaîne : — Que faites-vous de votre or, Thograff ? — Le rire prend consistance, avec une nuance de considération à l'égard du navigateur grec. Et Komkekom : — Une fois couché, vous êtes au lit, Thograff...

Là, le rire fléchit, tâtonne, s'estompe, la gravure sur pierre n'étant guère familière aux cinéastes. Komkekom sent bien qu'il lui faut frapper un gros coup. Après réflexion, il questionne mon ami :

— C'est vraiment vous ?

— Moi ? Oui, monsieur. Pourquoi ?

— Autrement vous seriez le faux Thograff.

Là, c'est le triomphe. Komkekom vient de confirmer sa suprématie. De table en table, on se félicite, et Thograff, qui n'a rien compris, rit de confiance.

Moi, on ne peut plus intrigué par l'effort intellectuel accompli par le scénariste, je devine un malentendu, dont je serais responsable.

PIZZICATI

Avant que j'aie le temps de m'expliquer ma pensée, les événements se précipitent. Duponski, le réalisateur de tant de films inoubliables, pénètre dans le *Torino in bocca*, et, dès le seuil, avise notre table. Il vient droit sur nous et adresse un salut quasi dédaigneux à Thograff, comme s'il l'apercevait à peine ; à quoi l'on comprend qu'il le tient pour le seul commensal digne de remarque.

— J'ai vu Max, lance-t-il à Nida Moor. Martin-Martin marche, ajoute-t-il, puis ce tournant vers moi, le regard ailleurs : Bien entendu, vous avez dix pour cent. Après quoi, il fronce un sourcil interrogatif, qu'il dirige avec insistance vers Komkekom.

Le scénariste lève les yeux au plafond, médite, puis :

— Dac. Dix pour cent. La femme pirate.

— Vu, lâche Duponski, et, le visage grave, à notre petite compagne : — Comment sont tes cuisses ?

— Je calme de l'œil Thograff, déjà prêt à dégainer. D'ailleurs, Nida Moor s'attendrit et s'écrie, non sans modestie :

— Mes cuisses ?... Moi, ce serait plutôt les seins, Monsieur Duponski.

— Les nichons, c'est fini, pour cette année. Nous allons entrer dans une période de cuisses. Si tu veux aller aux Iles-sous-le-Vent, remise tes boules et soigne tes bases.

— Oké, Monsieur Duponski, — répond la starlet avec humilité, puis, d'un fil de voix : — Dix pour cent, hein ?

— Tu es trop gourmande, ma petite fille. C'est à Max de te les donner.

— Oui, mais j'ai mon agent à payer.

— Vu, dix pour cent, et Duponski s'éloigne, après avoir jeté, sous la table, un rapide coup d'œil aux membres inférieurs de Nida Moor.

Avant d'atteindre la sortie, s'arrêtant aux tables de divers techniciens, il lancera encore, aux uns et aux autres, son « Dix pour cent » : on lui répondra, ou non, par un « Dac », un « Vu », un « Oké ».

— Max Ehrenkraut la connaît dans les coins ,murmure notre compagne d'un air ébloui.

Mais Thograff a perdu complètement pied. Où est l'euphorie provoquée par le génie verbal de Komkekom ? Dodelinant de la tête, mon ami me considère :

— Que diable entendent-ils par leur « dix pour cent ? »

— Une manière d'interjection, qui, dans le monde du cinéma, prend le sens d'un salut. Quelque chose comme *Kallimera* en grec.

C'est ainsi que, sortant à notre tour, un peu plus tard, Thograff se retourne, sur le seuil, et lance avec une noble cordialité :

— Dix pour cent, messieurs !

PADAM PADAM

Sur les Champs-Elysées, nous remarquons une étrange animation : des personnages gesticulants et à accent roumain parcourent l'avenue dans tous les sens, et, quand ils se croisent, se dévisagent haineusement. Il leur arrive d'aborder de puissantes voitures à l'arrêt, où ils jettent un mot, qui est sans doute un chiffre. A l'intérieur, des visages de statues frémissent.

Les narines de Nida Moor vibrent de plaisir ; elle se serre de plus en plus contre Thograff.

— Ça, voyez-vous, c'est le cinéma, commencé-je, afin d'éclairer la lanterne de mon ami, mais je n'ai pas le loisir de lui en expliquer davantage : tel un elfe, Max Ehrenkraut surgit devant nous.

— Martin-Martin a Bataclano, annonce-t-il. Il sera le pirate, rapport aux chansons. Toi, l'esclave, et tu meurs à la cinquième bobine.

La starlet blêmit. Avec fièvre, elle sort un mètre de son sac, et, Max sur les talons, court mesurer les caractères d'imprimerie d'une affiche, à la porte d'un cinéma.

— A la fin..., explose Thograff, trop brusquement abandonné.

— Calmez-vous, cher ami. Vous assistez à la naissance d'un film. Depuis qu'à l'apéritif, Ehrenkraut nous a quittés, il a parcouru vingt fois les Champs-Elysées et réussi à persuader un producteur, lequel a pressenti un réalisateur, lequel a alerté un scénariste, lequel a ébauché le scénario d'une femme pirate, destiné à une starlet...

— Notre ravissante petite Nida ?

— Parfaitement, les boules et les bases. Il y a des années Mangano où le talent est à hauteur de bas, et des années Lollobrigida, à hauteur de soutien-gorge : la gloire ondule. Laissez-moi poursuivre. Le réalisateur a commencé à choisir ses techniciens, pendant que les managers se déchaînaient le long des Champs-Elysées, afin de caser leurs vedettes. Seulement, le goût du producteur s'étant porté sur Ruiz Bataclano, ténor andalou et babilan...

Le retour de Nida Moor et d'Ehrenkraut me coupe la parole : Oké, huit centimètres, à égalité avec Bataclano, finit de promettre le cinéaste à la starlet.

Mais celle-ci fait toujours la moue. — Mon grand ami, chuchote-t-elle, féline, à Thograff, n'est-ce pas que vous ne voudriez pas que je meure avant la fin ?

Ahuri, mais chevaleresque, Thograff esquisse un geste d'horreur.

— Vu, s'écrie Max, et il redémarre.

— Les films germent donc ainsi, on ne sait pourquoi, à propos de bottes ? me demande Thograff, pendant que notre petite étoile se refait une beauté.

— Bah ! répons-je, énigmatiquement.

PARALLAXE

Je soupçonne Thograff d'avoir formé, pour la suite de la soirée, des projets où je n'ai plus la moindre part. Mais Nida Moor, à son bras telle Cléopâtre à celui de César, dans G. B. Shaw, a ses propres vues. Comme nous passons devant la plus luxueuse limonaderie du quartier, elle s'avise qu'elle meurt de soif.

Nous entrons et, ainsi que la starlet l'escomptait, ainsi que je l'appré-

hendais, une vingtaine de paires d'arcades sourcilières, déployées autour d'une table, se détendent de concert.

Cléopâtre entraîne César parmi les Pharaons. Il y a là Duponski, William Komkekom, Ehrenkraut, des techniciens et une douzaine d'agents à petites onomatopées, entourant un vieillard en tweed et knickers, qui suce en alternance un mégot d'Henry Clay et son propre pouce gauche, et, entre l'un et l'autre, renifle fortement. C'est Martin-Martin, producteur, à peine rentré des sports d'hiver et déjà en action.

— Honneur vous effleurer, compagnon Thograff et dodue bourrée, tissons conciliabule et, ce disant le vieil animateur fait place à ses côtés à mon ami et à Nida Moor.

Avouerai-je que je n'en mène pas large ? J'évite de regarder Thograff et j'étudie le moyen de m'esbigner. Mais, à nouveau dilaté par l'euphorie, mon Grec de malheur s'installe et commande, d'enthousiasme, un quart Perrier.

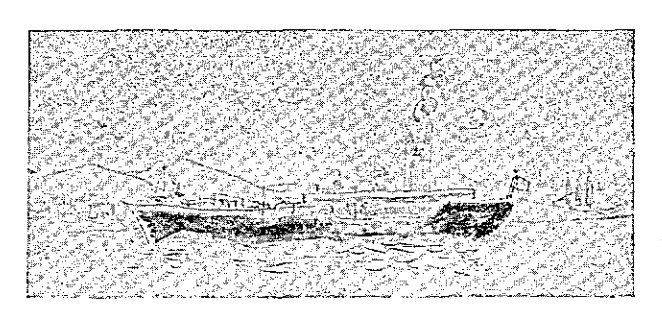
— *Niet !* s'exclame Martin-Martin, vrai pschitt ! Champagne ! Champagne cher atomique !

Et rien de ce que je craignais n'arrive. J'oubliais que Martin-Martin, né en Ouzbéquie, s'exprime en ouzbèque, même en français ; j'oubliais surtout qu'à l'instar des rois du business, il sait qu'il faut toujours éviter les précisions. Nous entreprenons donc de trinquer avec entrain, à Nida Moor, à Thograff, aux Iles-sous-le-Vent, à moi-même, ma foi, et nos propos sont scandés par des « Dac », des « Oké », des « Vu », et quelques « Dix pour cent », qui d'ailleurs deviennent vite des cent et même des mille pour cent.

Le seul instant où je tremble, c'est quand, *ex abrupto,* le producteur s'avise de parler affaires :

— Drachme velours, mais Martin-Martin besoin pas. Martin-Martin affamé participation nature : compagnon Thograff donnera flotte, boum-boum et tac tactac, ensuite fafiots pour pépées et Bataclano joli cucu. Dac pour petite flotte, compagnon Thograff, pouf pouf pouf ?

Au début de la soirée, j'avais légèrement surestimé les possibilités maritimes, balistiques et pharmaceutiques de mon ami hellène. En effet,



ce navigateur possède une pinasse à vapeur qui fait le service entre le Pirée et Lhom, pinasse à qui il arrive de charger des gosses armés de lance-pierres ainsi que des vieillards portant du coton hydrophile dans les oreilles. Par voie de conséquence, ses moyens sont limités, et, par exemple, s'il a bien une salle de bains, elle ne s'orne que d'une baignoire sabot.

Mais la main de Nida Moor repose sur le bras de Thograff.

— Un million pour cent, cher ami ! répond ce dernier, euphorique au

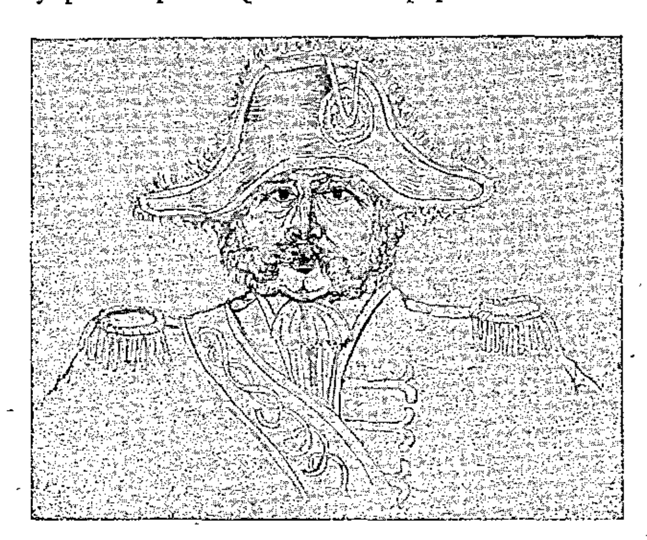
delà de toute expression, en levant son verre. Tout ce qui est à moi est à vous !

D'enthousiasme, l'Ouzbèque en avale son mégot et se fait une joie de régler l'addition, qui porte sur trente-huit bouteilles de Veuve Cliquot, cuvée réservée.

PALINOD

Nida Moor habite chez ses parents, dans le haut Montmartre, et nous l'y ramenons dare dare, bien que, dans le taxi, elle chante les *Feuilles mortes* en baisottant Thograff sur le front. Elle est grise, mais non au poit d'oublier son adresse. Comme Thograff suggérait qu'elle aille prendre un whisky chez lui, puis qu'il aille prendre un whisky chez elle, elle s'est récriée en hoquetant :

— Vous n'y pensez pas ! Que diraient papa et maman! Et elle ajoute



avec fierté : Papa est Suisse au Sacré-Cœur, tout en ramenant gentiment la main de mon ami sur ses genoux à lui.

C'est ainsi qu'un peu plus tard, nous nous retrouverons, Thograff et moi, seuls, contre un mur de la rue Saint-Vincent. L'œil levé vers la nuit superbement étoilée, nous nous allégeons en évoquant le mémorable apophtegme d'Alphonse Allais (1). Je fais sagement remarquer à mon compagnon que le cinéma n'est point aussi élémentaire qu'il le pensait.

— Il y a des chances, voyez-vous, que cette jeune personne soit encore à peu près telle que ses parents l'ont faite.

— Vous voulez dire intacte ?

— Mettons plutôt vierge.

Cette révélation illumine Thograff. Comme nous descendons vers Paris, il sifflote l'Hymne Royal de sa patrie. Je sens qu'il commence à comprendre le septième art, et j'éprouve le besoin de parfaire sa documentation.

— Nida Moor et ses camarades de combat nous ont offert une soirée parfaitement photogénique.

— Mais le film ?

(1) « Si j'étais riche, je pisserais toute la journée ». (N. D. L. R.).

— Bulles de savon, euphorie, fumée, — tout comme s'il avait été tourné. Ils l'ont vécu. A leur réveil, ils auront tout oublié, ou presque. Demain, Nida Moor retournera boire un verre et raconter qu'elle a vu son agent, et Ehrenkraut, ou un autre, surgira à point nommé, aura un éclair de génie, et, le feu au derrière, arpentera les Champs-Elysées afin d'élever un nouvel et merveilleux projet...

— Mais qui paie le champagne ?

— Bah ! On ne sait jamais qui. Mais certainement pas Martin-Martin; rassurez-vous.

Le long du chemin, Thograff, muet, médite. De temps à autre, un lambeau d'Hymne Royal coule de ses lèvres, sans doute en l'honneur de la vierge. Mais je gage que les reflets de l'elfe Ehrenkraut, des calembours de Komkekom, de l'autorité de Duponski et du dynamisme de Martin-Martin l'habitent également.

Quand nous arrivons devant sa porte, son large front est plus que pensif.

— Aurais-je méconnu le cinéma ? — grogne-t-il. — Je me demande s'il n'est pas l'expression d'une civilisation supérieure. Peut-être devrais-je... — et il me regarde en dessous.

— Bon. Je vous ménagerai un rendez-vous avec Nida Moor, afin qu'elle prenne votre éducation cinématographique en mains.

Tout ragaillardi, Thograff me serre puissamment la main, à la manière des Argonautes.

— Dix pour cent ! — me lance-t-il avec humour, avant de refermer sa porte.

(La suite dans le courant du siècle.)

(Illustrations de J. Doniol-Valcroze).

NINO FRANK

CAHIERS DU CINÉMA

Rédacteurs en Chefs : A. BAZIN, J. DONIOL-VALCROZE et LO DUCA

●

●

Ce numéro est vendu exceptionnellement 300 Frs
Prix habituel du numéro : 250 Frs.

Abonnement 6 numéros :

France, Union Française	1.375 Frs
Etranger	1.800 Frs

Abonnement 12 numéros :

France, Union Française	2.750 Frs
Etranger	3.600 Frs

●

Adresser lettres, chèque ou mandat aux CAHIERS DU CINEMA, 146, Champs-Elysées, PARIS-8e (ELY 05-38)
Chèques postaux : 7890-76 PARIS

●

Les photographies qui illustrent ce numéro sont dues à l'obligeance de : Archives de la Cinémathèque Française, Toho Picture, Shochi ku Picture, Dai-ei Picture, Jancos Filmformedling, Artistes Associés, Maurice Bessy, Columbia, Franco London Film, Gaumont, M.G.M., R.K.O., Fox, Procinex, Paramount, Warner Bross, Universal et Peliculas Mexicanas.

Le Directeur-Gérant : L. KEIGEL.
Imprimerie HÉRISSEY, Evreux, N° 1116. — Dépôt légal : 4e trimestre 1953



Barbara Rush et Richard Carlson dans LE METEORE DE LA NUIT (*It Came from Outer Space*) de Jack Arnold, film d'anticipation en 3 D, le vrai relief. (UNIVERSITAL FILM S. A.).

